I 2756

ACADEMIA
DE ȘTIINȚE
SOCIALE
ȘI POLITICE
A REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

Institutul
de istorie
și teorie
literară
„George Călinescu"

Revista de istorie și teorie literară

Din cuprins:

— O istorie
a literaturii românești
contemporane

— Dicționar
de critică literară

TOM 22

1

1973

EDITURA
ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

Ostra

Din sumarul numărului următor:

- 300 de ani de la nașterea lui Dimitrie Cantemir (*studii de I. C. Chițimia, Mircea Anghelescu, Mihai Moraru, V. Harea, Gh. I. Constantin, George Nițu*).

- *Cătălina Velculescu*, Observații asupra „Cronicii lui Mihai Viteazul" din „Letopisețul Cantacuzinesc"
- *Bucur Țincu*, Oct. Goga în critica literară contemporană
- *Mihai Vornicu*, Principii de estetică arghezianã
- *Simion Bărbulescu*, Publicistica lui Demostene Botez
- *Adriana Mitescu*, Stagnare și inovație în poetica modernă

- Puncte de vedere: *Marin Bucur*, Ipostaze critice ale limbajului criticii contemporane

- Texte și documente : *Ariadna Camariano-Cioran:* Precizări și identificări privind traducerile românești din greacă (sec. XVIII).

- Revista revistelor: *Andrei Nestorescu*, „Manuscriptum"

- Recenzii: *P. Vaida*, D. Cantemir și umanismul; *I. Heliade-Rădulescu*, Scrisori și acte; *„Dacia literară"*; *Fănică N. Gheorghe*, M. Eminescu ; *Romul Munteanu*, Profiluri literare; „Musulmanske junačke pjesme" ș.a.

Lei 25

- IUI. 2005

1 IUL. 2011

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil : AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct: M. NOVICOV

Membri : ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA
I.C. CHIŢIMIA
OVIDIU PAPADIMA
PAUL CORNEA
AL. SĂNDULESCU
STAN VELEA
MARIN BUCUR
ELENA PIRU
GEORGE MUNTEAN
GHEORGHE PIENESCU

Secretar de redacţie: BARBU CIOCULESCU

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ paraît 4 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de § 4.— ; FF20.— ; £ 0,10.—

Toute commande de l'étranger sera adressée à Rompresfilatelia, Boîte postale 2001 — telex 011631, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv.

În ţară revistele se pot procura (direct sau prin poştă) şi prin PUNCTUL DE DESFACERE al EDITURII ACADEMIEI, Bucureşti, str. Gutenberg, 3 bis, Sectorul VI.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Rompresfilatelia, Căsuţa poştală 2001 — telex 011631, Bucureşti, Republica Socialistă România, sau prin reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă, se vor trimite pe adresa Comitetului de redacţie al „Revistei de istorie şi teorie literară".

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI:
B-dul Republicii, nr. 73
Bucureşti

I 2756.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

TOMUL 22
Nr. 1, 1973

Revista de istorie și teorie literară

Sumar

U IAȘI 2022

Pag.

MARIN BUCUR, O istorie a literaturii românești contemporane. Principii, metode . . 7
ADRIANA MITESCU, Zaharia Stancu 13
EMIL MANU, Virgil Teodorescu 19
NICOLAE BALOTĂ, Ștefan Aug. Doinaș 31
N. BALOTĂ, MARCEL DUȚĂ, RADU HÎNCU, ADRIANA MITESCU, GEORGE MUNTEAN, MIHAI NOVICOV, DINU PILLAT, ALEXANDRU SĂNDULESCU, MARIAN VASILE, Dicționar de critică literară 39
DAN HORIA MAZILU, „Viața Sfinților Varlaam și Ioasaf" în versiunea românească a lui Udriște Năsturel (geneza traducerii) 51
NICOLETA COATU-MANAFI, Aspecte ale prelucrării literare de material folcloric la Alexandru Odobescu (basmul cu fata de piatră și feciorul de împărat cel cu noroc la vînat. Pseudokyneghetikos) 61
CORNELIA ȘTEFĂNESCU, „Seriozitatea glumei estetice" la G. Călinescu 73

Aniversări

AL. DIMA, Șerban Cioculescu, septuagenar 89

Cronica ediției

GHEORGHE PIENESCU, Preliminarii 93

Texte și documente

MIHAI CIURDARIU, Un junimist uitat: N.I. Basilescu (1868—1904) (Scrisori inedite de la Titu Maiorescu) (II) 101
I. OPRIȘAN, L. Blaga și G. Călinescu 111

19028

Note și comentarii

Pag

MIRCEA ANGHELESCU, Curentele literare din epoca luminilor și literatura română 115
MIHAI VORNICU, Colocviul „Valorificarea critică a moștenirii culturale" 117
DUMITRU VELCIU, Cînd și-a scris Neculce cronica? 119

Recenzii

TEODOR VÂRGOLICI, *Dimitrie Bolintineanu și epoca sa*, Ed. Minerva, 1971, 394 p. Colecția „Universitas" (*Bucur Țincu*); ION DUMITRESCU, *Metafora mării în poezia lui Eminescu*, Ed. Minerva, 1972, 354 p. (*I. Oprișan*); ROMULUS VULCĂNESCU, *Coloana cerului*, Ed. Academiei, 1972 (*Ov. Papadima*); AL. OPREA, *Cinci prozatori iluștri — cinci procese literare*, Ed. Albatros, 1972 (*Mihai Novicov*); MARIAN POPA, *Camil Petrescu*, Ed. Albatros, 1972, col. „Monografii" (*Corina Popescu*); MATEI CĂLINESCU, *Conceptul modern de poezie (de la romantism la avangardă)*, Ed. Eminescu, 1972, 329 p. (*Barbu Cioculescu*); V. FANACHE, *Poezia lui Mihai Beniuc*, Ed. Minerva, 1972 (*Roxana Sorescu*); Z. LIBERA, *Viața literară la Varșovia în vremea lui Stanislav August*, Varșovia, 1971 (*Stan Velea*); *DICKENS CENTENNIAL ESSAYS*, Edited by Ada Nisbet and Blake Nevius, University of California Press, Berkley, Los Angeles, London, 1971 (Preface by Ada Nisbet) (*Dana Guran-Albu*); GILLES DELEUZE, *Proust et les signes*, Paris, P.U.F., 1971, nouvelle éd. (*Mihai Zamfir*). 123

Cărți noi

(Corina Popescu, Luminița Beiu-Paladi, Dana Popescu, Stan Velea) . . . 149

Actualitatea științifică

(Adriana Mitescu, Stan Velea, Eugenia Popeangă, Dana Popescu). . . 161

SUMARUL „Revistei de istorie și teorie literară" pe anul 1972 167

TOME 22
Nr. 1, 1973

Revue d'histoire et de théorie littéraire

Sommaire

Page

MARIN BUCUR, Une histoire de la littérature roumaine. Principes, méthodes 7
ADRIANA MITESCU, Zaharia Stancu 13
EMIL MANU, Virgil Teodorescu 19
NICOLAE BALOTĂ, St. Augustin Doinaș 31
N. BALOTĂ, MARCEL DUȚĂ, RADU HÎNCU, ADRIANA MITESCU, GEORGE MUNTEAN, MIHAI NOVICOV, DINU PILLAT, ALEXANDRU SĂNDULESCU, MARIAN VASILE, *Dictionnaire de critique littéraire* . 39
DAN HORIA MAZILU, *La Vie des Saints Varlaam et Ioasaf*, dans la version roumaine due à Udriște Năsturel (la genèse de la traduction) 51
NICOLETA COATU-MANAFI, Modalités de transposition littéraire des éléments folkloriques chez Alexandru Odobescu (le conte de la jeune fille de pierre et du fils de l'empereur, veinard chasseur. *Pseudokynegeticos*) 61
CORNELIA ȘTEFĂNESCU, Une interprétation possible des romans de G. Călinescu 73

Anniversaires

AL. DIMA, Șerban Cioculescu à 70-ème anniversaire 89

La chronique d'éditions

G. PIENESCU, Préliminaires 93

Textes et documents

MIHAI CIURDARIU, Un membre oublié de la Société „Junimea": N. I. Basilescu (1868—1904) (Lettres inédites de Titu Maiorescu) (II) 101
I. OPRIȘAN, L. Blaga et G. Călinescu 111

Notes et commentaires

Page

MIRCEA ANGHELESCU, Courants littéraires de l'époque des lumières et la littérature roumaine 115
MIHAI VORNICU, Le colloque „La valorification critique de l'héritage culturel" 117
DUMITRU VELCIU, Quand Neculce a-t-il écrit sa chronique? 119

Comptes rendus

TEODOR VĂRGOLICI : *Dimitrie Bolintineanu et son époque*, Edit. Minerva, 1971, 394 p. (Collection „Universitas") (*Bucur Ţincu*) ; ION DUMITRESCU : *La métaphore de la mer dans la poésie d'Eminescu*, Edit. Minerva, 1972, 354 p. (Col. „Universitas") (*I. Oprişan*) ; ROMULUS VULCĂNESCU : *La colonne du ciel*, Edit. de l'Académie R.S.R., 1972 (*Ovidiu Papadima*) ; AL. OPREA : *Cinq prosateurs illustres — cinq procès littéraires*, Edit. Albatros, 1972 (*Mihai Novicov*) ; MARIAN POPA : *Camil Petrescu*, Edit. Albatros (Collection *Monographies*) 1972 (*Corina Popescu*) ; MATEI CĂLINESCU : *Le concept moderne de poésie*, Edit. Eminescu, 1972, 329 p. (*Barbu Cioculescu*) ; V. FANACHE : *La poésie de Mihail Beniuc*, Edit. Minerva, 1972 (*Roxana Sorescu*) ; Z. LIBERA : *La vie littéraire à Varsovie pendant la vie de Stanislav August*, Varsovie 1971 (*Stan Velea*) ; *DICKENS CENTENNIAL ESSAYS*, Edited by Ada Nisbet and Blake Nevius University of California Press, Burkley, Los Angeles, London, 1971 (Préface by Ada Nisbet) (*Dana Guran-Albu*) ; GILLES DELEUZE : *Proust et les signes*),Paris, P.U.F., 1971, Nouvelle édition (*Mihai Zamfir*) . . . 123

Livres nouveaux

(Corina Popescu, Luminiţa Beiu-Paladi, Dana Popescu, Stan Velea) . . 149

L'actualité scientifique

(Adriana Mitescu, Stan Velea, Eugenia Popeangă, Dana Popescu) . . . 161

LE SOMMAIRE de la „ Revue d'Histoire et de théorie littéraire" pour l'année 1972. . . . 167

ТОМ 22
№ 1, 1973

Журнал по истории и теории литературы

Содержание

Стр

МАРИН БУКУР, История современной румынской литературы. Принципы. Методы 7
АДРИАНА МИТЕСКУ, Захария Станку 13
ЭМИЛЬ МАНУ, Вирджил Теодореску 19
НИКОЛАЕ БАЛОТЭ, Шт. Аугустин Дойнаш 31
НИКОЛАЕ БАЛОТЭ, МАРЧЕЛ ДУЦЭ, РАДУ ХЫНКУ, АДРИАНА МИТЕСКУ, ДЖОРДЖЕ МУНТЯН, МИХАЙ НОВИКОВ, ДИНУ ПИЛЛАТ, АЛЕКСАНДРУ СЭНДУЛЕСКУ, МАРИАН ВАСИЛЕ, *Словарь литературно-критических терминов* 39
ДАН ХОРИЯ МАЗИЛУ, *Житье святых Варлаама и Йосафа* в румынской редакции Удриште Настурела (происхождение перевода). . . . 51
НИКОЛЕТА КОАТУ-МАНАФИ, Аспекты литературной переработки фольклорного материала у Александра Одобеску (сказка о каменной девице и о молодом царевиче счастливом на охоте в *Псевдокинегетикосе*) 61
КОРНЕЛИЯ ШТЕФЭНЕСКУ, „Серьезность эстетической шутки" у Дж. Кэлинеску 73

Юбилей

АЛ. ДИМА, Шербан Чокулеску к семидесятилетию 89

Хроника изданий

ГЕОРГЕ ПИЕНЕСКУ, Предварительные соображения 93

Тексты и документы

МИХАЙ ЧУРДАРИУ, Забытый журнимист: Н. И. Базилеску (1868—1904). Неопубликованная переписка с Титу Майореску (II) 101
И. ОПРИШАН, Л. Блага и Дж. Кэлинеску 111

Заметки и комментарии

Стр.

МИРЧА АНГЕЛЕСКУ, Литературные течения эпохи просвещения и румынская литература 115
МИХАЙ ВОРНИКУ, Коллоквий ,,Оценка культурного наследия'' 117
ДУМИТРУ ВЕЛЧУ, Когда писал свою ,,хронику'' Некульче ? 119

Рецензии

ТЕОДОР ВЫРГОЛИЧ: *Димитрие Болинтиняну и его эпоха*, Бухарест, изд. ,,Минерва'', 1971, 394 стр. (коллекция ,,Universitas'') *(Букур Цинку)*; ИОН ДУМИТРЕСКУ: *Метафора моря в поэзии Эминеску*, изд. ,,Минерва'', Бухарест, 1972, 354 стр. (коллекция ,,Universitas'') *(И. Опришан)*; РОМУЛУС ВУЛКЭНЕСКУ: *Небесная колонна*, Изд. Академии СРР, Бухарест, 1972 *(Овидиу Пападима)*; Ал. ОПРЯ: *Пять виднейших прозаиков — пять литературных процессов*, Изд. ,,Альбатрос'', 1972 *(Михай Новиков)*; МАРИАН ПОПА: *Камил Петреску*, Изд. ,,Альбатрос'' (коллекция ,,Монографии''), 1972 *(Корина Попеску)*; МАТЕЙ КЭЛИНЕСКУ: *Современное понятие ,,поэзия''*. Изд. ,,Эминеску'', 1972, 329 стр. (*Барбу Чокулеску)*; В. ФАНАКЕ: *Поэзия Михая Бенюка*, Изд. ,,Минерва'', 1972 *(Роксана Сореску)*; З. ЛИБЕРА: *Литературная жизнь Варшавы во времена Станислава Августа*, Варшава, 1971 (*Стан Веля*); *DICKENS CENTENNIAL ESSAYS*, Edited by Ada Nisbet and Blake Nevius, University of California Press Berkley, Los Angelos, London, 1971 (Preface by Ada Nisbet)
(*Дана Гуран—Албу*); GILLES DELEUZE: *Proust et les signes*, Paris, P.U.F., 1971, nouvelle Edition *(Михай Замфир)* 123

Новые книги

(Корина Попеску, Луминица Бэйу-Палади, Дана Попеску, Стан Веля) 149

Научная жизнь

(Адриана Митеску, Стан Веля, Еуджения Попянгэ, Дана Попеску) 161

СОДЕРЖАНИЕ ,,Журнала по истории и теории литературы'' за 1972-ой год. 167

O istorie a literaturii româneşti contemporane. Principii, metode

Marin Bucur

Istoria literaturii româneşti contemporane, lucrare iniţiată la Institutul de istorie şi teorie literară „G. Călinescu", este concepută din două perspective, complementare, simultane şi interdependente : *istorică* şi *valorică*. Devenire continuă, proces multisecular, moment de sine stătător, ipostaziat în nenumărate creaţii, definit sub specia operei literare. Vechea viziune istorico-literară era în exclusivitate paseistă. Din păcate, la mulţi dintre specialiştii de astăzi mai stăruie acest punct de vedere. Perspectiva istorică ar fi un etalon cert numai în privinţa literaturii morţilor, nu şi a viilor. Perspectiva valorică li se pare o operaţiune plină de dificultăţi şi de riscuri în ceea ce priveşte literatura la zi. Fără, însă, o determinare a universului vital al propriului prezent, e greu de crezut că cineva se va putea orienta în universurile reprezentate prin operele literare de odinioară. Precauţia înseamnă în acest caz lipsă de răspundere şi de angajare estetică cu reuşitele literare ale vremii tale, pe care le adaugi seriei nesfîrşite de opere ce-o ilustrează istoria literaturii. Evitarea reacţiilor de intoleranţă ale scriitorilor în viaţă la opiniile critice sincere — ceea ce nu întotdeauna înseamnă că sînt şi adevărate —, compromiterea unor glorii publicistice şi a judecăţilor de valoare gongorice, determinate de impulsuri mai puţin artistice, un anume spirit de expectativă, lăsînd să se uite spectacolul şi să moară actorii, pentru a putea spune nestingherit dacă a fost sau nu o creaţie dramatică sau o improvizaţie oarecare, au făcut şi mai fac posibilă o diplomatică abandonare a literaturii contemporane din sfera de studiu al istoricilor literari. Există chiar o prejudecată după care de literatura contemporană trebuie să se ocupe întîi criticii, iar după aceea, istoricii literari. Unii nu găsesc bună activitatea istoricilor literari decît în cercetarea fenomenului artistic încheiat. În ceea ce ne priveşte, nu credem în asemenea demarcaţii forţate de frontieră între istoricii şi criticii literari. Marii istorici literari au fost în acelaşi timp criticii epocii lor, şi invers. O specializare, revendicată dintr-o parte sau din alta, este pusă sub semnul îndoielii. Că poate domina un aspect sau altul, aceasta ţine de personali-

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 1, p. 7—12, Bucureşti, 1973

tatea fiecăruia, de formația lui intelectuală, de natura materiei studiate. Așa-zisa cronică și notă de lectură săptămînală și lunară nu este decît un inventar de apariții selectate, pe criterii discutabile, care în nici un caz nu poate da o imagine complexă a literaturii contemporane, ci numai fișe cu aprecieri momentane. Nu se poate pregăti niciodată un spectacol de gală cu o piesă din care se dă seară de seară cîte un dialog. Ar semăna cu arta de tip foiletonistic. *Perspectiva istorică* asupra literaturii românești contemporane o dă viziunea organică, de totum al fenomenului beletristic, nu producția editorială. *Cartea* nu e totuna cu *creația*. Literatura noastră contemporană, de la sfîrșitul războiului și pînă astăzi, a avut, cum era și firesc, un aspect de *fapt literar și cultural* și unul mai restrîns, mai greu de realizat și de înțeles, acela al *marei creații*. Unii au susținut mai demult că nu avem capodopere, alții, dimpotrivă, încărcați de un exces de voie bună, au decretat atîtea capodopere într-un an că nu puteau prididi toate premiile naționale și internaționale. Și într-un caz și într-altul criteriul perspectivei istorice în aprecierea fenomenelor literare contemporane a funcționat nesatisfăcător, minimalizînd sau supralicitînd situația dată. Insuficienta însușire a perspectivei istorice a dus, de aceea, la improvizații, voite sau nu, de valori și la nesocotiri de valori în același timp. Căci perspectiva istorică nu este o pură abstracțiune, o formulă generalizatoare în studiile noastre. Ea implică, fără nici un paradox, acceptarea oricărui procent de preferințe personale și de nonadeziuni la opinii critice deja emise și însușite public, grație naturii subiectiv-obiective a interpretului, dar acestea vor fi dominate, echilibrate și converse unei concepții estetice și etice în funcție de care judecăm opera de artă, preluăm moștenirea literară a prezentului, nu numai a trecutului. Căci a ne situa astfel înseamnă tocmai a degaja literatura contemporană dintr-un regim de zonare istorică temporară. Scrierile de valoare legate de un timp anume, apărute sub un cer anume, se detașează în panoramicul valoric național ca un proces superior de creștere și de revenire pe spirală într-o dialectică a nașterilor continui de frumusețe artistică. Acest proces de ridicare a valorilor contemporane în planul valorilor naționale, clasate de tradiție și de timp în categoria clasicului, leagă și determină și mai mult valoarea respectivă de un anume prezent istoric. A-i judeca pe Blaga, Arghezi, Bacovia, Voiculescu, după 1944, nu e posibil fără a-i raporta la timpul acesta, ca și la opera lor trecută, pe un fir ascendent al familiei lor de spirite naționale și europene. Perspectiva istorică nu este o lunetă magică prin care un computer alimentat cu formule decide cine și cît este valoros. Talentul nu-l măsoară și nu-i deține nici un specialist literar secretul. Dimpotrivă, încercăm un efort de a ne feri de trăirea fragmentată a vieții literare, concepînd-o într-o intercondiționare complexă, nuanțată, cu specificul său, fără a o confunda cu celelalte manifestări spirituale, fără a o coborî de unde s-a înălțat. S-au emis, reacție la atîtea *vulgarizări și pripeli ale criticii gazetărești*, nu o dată opinii filantropii protecționiste ale anumitor scrieri. O modă estetizantă este prin vidul ei interior la fel de denominalizantă ca cea mai crudă recidivă a reducerii artei la un unic numitor comun, la un simplu act de „zugrăvire" a realității și de „reproducere" artistică.

Tendința care s-a configurat vis-à-vis de această chestiune mai de mult a fost de a transforma literatura contemporană într-o istorie literaturizată, o sumă de cronici ale evenimentelor petrecute și trăite, o ilustra-

re prin cuvîntul literar a realității imediate. Fidelii acestui punct de vedere sînt dispuși să accepte *producția literară* oricum ar fi ea, numai să poată acoperi cu ea cronologia faptelor sociale și istorice. Categoria valorii cade în plan secund. *Scrierea literară* este citată și însușită după un criteriu exterior artei, strict tematic. Evenimentele istorice sînt ilustrate literar, dar nu sînt reprezentate artistic. E adevărat că poezia, romanul sau teatrul și-au repotențat forța de expresie prin conectarea lor conștientă la realitatea umană contemporană, numai că mult din ceea ce s-a scris tematic a fost contaminat de un mod perceptistic sufocant, de un cod de reprezentare care urma anume precepte estetice impuse realității. Așa s-a întîmplat că din zecile și sutele de volume scrise pe tema colectivizării sau a industrializării, nu se poate alege marea operă. Lipsește cartea sau cărțile acestor modificări istorice care au schimbat un curs secular de viață. Cînd spunem că lipsește, ne situăm la un punct absolut artistic, neștergînd cu buretele peste atîtea titluri remarcabile, în bună măsură, dar insuficiente. O istorie a literaturii românești contemporane pornește de la ideea literară, nu de la intenția autorului, oricît de sinceră și entuziastă ar fi ea. Contextul istoric este vital, plasma oricărei creații artistice, și a-l ignora ar fi un non-sens. Eroarea apare din momentul în care am confunda cele două planuri și am pune literatura în poziție de determinată și de auxiliar. Bineînțeles, o istorie a literaturii românești contemporane, ca orice altă istorie a literaturii, se găsește mereu în ipostaza de a rezolva cel puțin doi factori de bază : *contingentul* și *durata*. Tot ce este scriere sub specia literară trebuie recitit, citit, analizat în afara oricăror aprecieri critice învechite, revăzut și resituat în contextul istoric, fără a uita că nu avem trebuință decît de opere literare. Remarcîndu-le, nu vom omite scrierile literare care, sociologic și psihologic, au valoarea lor documentară. Istoria literaturii este, din această cauză, și un documentar, o arhivă, fără ca prin aceasta să se transforme într-o bibliografie neutră. Principiul nostru este de a nu face omisiuni voite și de a alege pe baza refuzului în audiență a părții adverse. Acest lucru nu ne împiedică să remarcăm reușitele literare și să optăm numai pentru opere. Noi avem credința că niciodată și nici acuma contingentul istoric, momentul, nu a constituit un obstacol în calea artistului de a-și concepe și realiza opera pentru eternitate. S-a făcut și se face mereu o confuzie de termeni și se explică efemeritatea prin temporalitate. Este o scuză pentru a se apăra nontalentele, nereușitele și improvizațiile sub obrocul literar. Momentul istoric propulsionează o conștiință creatoare, n-o reduce la trăirea clipei. Atemporalul, aistoricul literar este totuna cu recomandarea lipsei de apă și aer pentru lumea organică. Cînd, în istoria lumii, un eveniment sau o epocă a împiedicat pe un poet să fie poet? Nonscriitorii dau pe seama timpului moartea rapidă a scrierilor lor, „ depășirea" lor, precum uzura morală a mașinilor, invocînd evenimente pe care ori n-au fost înzestrați ori n-au fost chemați să le înfățișeze decît la un mod superficial și sărbătoresc. Adevăratul artist a fost mereu acela care a înțeles eternitatea momentului său, ridicînd comunul aparent, diurnul, la o categorie estetică. Complacerea scriitorilor într-o producție literară de minimă rezistență, improvizarea unei adeziuni organice la evenimente, devine în cele din urmă o chestiune de etică profesională obișnuită, de conștiință sau nu a aceluia ce se vrea artist. Nici un moment istoric nu poartă, așadar, vina maculaturii literare, cînd ea există. De aceea, o istorie

a literaturii contemporane trebuie să se apropie mereu de acest fapt de viaţă şi de moarte al literaturii : gradul ei de angajare şi de responsabilitate faţă de umanitatea prezentului căruia îi aparţinem. Falsa scriere literară care a mascat realitatea cu panouri colorate nu trebuie menajată şi făcută uitată din milostivenie. Nimic nu e mai dăunător decît o scriere falsă, care să deformeze realitatea, înghesuind-o şi ciopîrţind-o pentru a încăpea pe un calapod anume. Unii dintre noi sînt gata să renunţe, pentru aceasta, la orice încadrare în complexul de factori concreţi care constituie cadrul real în care se formează o literatură şi s-o vadă ca pe o floare într-un gol, într-un timp şi loc al nimănuia. În ceea ce ne priveşte, noi vom urmări literatura care merită să poarte acest nume. Vom căuta acea literatură-literatură, martor al vremii sale, parte din conştiinţa şi eul unui moment istoric şi al unei colectivităţi care a cunoscut o experienţă de viaţă fără precedent. O vom raporta la realitatea pe care o invocă, pentru că în afara ei nu avem la ce o raporta, şi pentru că credem că în afara timpului său o literatură nu poate deveni o garanţie a altor timpuri. Neînţelegerea la vremea lor, din partea publicisticii literare şi culturale, a unor lucrări noi care s-a dovedit a fi fost şi cele mai izbutite realizări în domeniul prozei, precum romanele lui G. Călinescu, Eugen Barbu, Marin Preda, a atîtor volume de poezie, nu este rezultatul îngustimii timpului, aşa cum îl înţelegem noi şi nu vine în contradicţie cu punctul nostru de vedere. Incoprehensiunea criticii literare constituie un incident de care are a suferi oricînd o operă literară cînd depăşeşte comunul, sparge rutina şi ofensează mediocritatea.

Literatura românească contemporană ne impune datoria de a o detaşa din categoria de valori rulante în publicistică ; unele bune azi, altele bune mîine. Nu nutrim nici un fel de presentimente şi nu sîntem înhibaţi de recomandări primite pe drum din rubricile gazetăreşti. Valorile literare vor fi intangibile la opinia critică neliterară, netransformîndu-le în bursă de valori. Încercăm să facem abstracţie de pasiunile şi practicile extremiste ale grupurilor literare de redacţii şi nu reţinem din cronici şi recenzii decît ceea ce avem convingerea că justifică o apreciere obiectivă. Noi nu inventariem valorile altora, după listele cu premii şi după anchetele organizate. Despărţiţi binevoitor de specialiştii în topuri literare săptămînale, reluăm prin lectură totul, reimpunînd nu un punct de vedere personal, cu o altă listă de nume, ci acele valori care obiectiv există, reprezintă o certitudine, o opinie de masă, ne regăsim în ele, asigurînd o continuitate de spirit şi de crez. Nu răsturnăm valori, dar nu vom prelua valori decretate şi citabile din obişnuinţă şi din pietate. Dacă un moment istoric poate fi văduvit de o operă semnificativă, el va fi amintit şi odată cu el tot ce s-a scris reuşit sau nu. Cînd o valoare nu există în conştiinţa noastră colectivă, n-o vom reţine numai pentru că aşa am apucat-o. Valoarea aparţine unui timp, dar pentru a-l justifica nu vom inventa opere. Cîte sînt, ele onorează o literatură. Nouă ne repugnă convenţia estetică asupra unor scrieri oarecare care, nefiind literatură, continuă a fi recomandate în manuale ca bunuri rarisime. O opinie deschisă, pornită din respectul pentru un scriitor, nu poate accepta la paritate lucrările sale reuşite alături de cele ratate. În acest fel am revenit la cele spuse chiar la începutul articolului de faţă, că o veritabilă istorie a literaturii româneşti contemporane nu se poate realiza decît din cele două perspective comple-

mentare : *istorică* și *valorică*. Într-o cercetare riguroasă și obiectivă care nu face servicii modei și exibiționismului publicistic, fiecare dintre aceste perspective o implică pe cealaltă. Perspectiva istorică fără cea valorică ar deveni o cale comună pe care nu s-ar mai ști cînd se întîlnește un monument și cînd o improvizație sau o imitație ; perspectiva valorică, fără cea istorică, ar deveni o constelație stranie, rătăcită pe cer, pe care amatorii ciudați de ascensiuni rapide ar voi să o viziteze pentru plăceri „pure" de solitudine și solilocviu. Ne așteptăm să ni se impute aici lipsa unei anume opțiuni ferme. Credem că pînă acum am invalidat-o cu prisosință. Discuțiile din presa literară despre istoria literaturii românești contemporane ne-au fost bine venite, oferindu-ne posibilitatea de a ne confrunta modul nostru propriu de a aborda o asemenea lucrare cu alte moduri critice. Firește, noi nu socotim că exită unul, aprioric, cel mai bun, iar altul, cel mai rău. O istorie a literaturii se poate scrie tot așa de prost de unul singur cum și de către un întreg colectiv de savanți. Se poate scrie de către altcineva o reușită istorie a literaturii pe momente, alta pe personalități. Toate planurile sînt excelente, rămîne, însă, să se vadă măcar o singură construcție dusă pînă la capăt.

Intenția colectivului nostru este să ajungă la o formulă metodologică complexă, de sinteză, îmbinînd criteriul tematic cu cel cronologic, personalist etc. etc., în funcție de cerința operelor analizate, variind unghiul de vedere după natura proprie a literaturii. După un capitol, de exemplu, al marilor prezențe și continuități (Sadoveanu, Arghezi, Călinescu, Camil Petrescu, Gala Galaction, Blaga, Bacovia, Voiculescu), vom trece la momentul literar al refacerii țării, al șantierelor și al reconstrucției, cu toată arta constructivismului activ și entuziast. Ne vom ocupa de remanifestarea suprarealismului postbelic, de schimbările de poetici, de literatura-manifest, de literatura promovată de unele reviste, de literatura unor generații distincte ș.a.m.d. Totul trebuie să se armonizeze pentru a cuprinde fenomenul artistic ca devenire a unui lung proces istoric al geniului creator național de-a lungul secolelor, dar și ca unul de mutație istorică și, deci, estetică. Căci acele două perspective : *istorică* și *valorică*, nu sînt invențiunile noastre : sînt direcții însușite în orice cercetare de istoria literară, fie că a dominat, în funcție de pregătirea fiecărui specialist și de personalitatea sa, informația istorică sau exegeza critică. Chiar istoriile literare cele mai fidele punctului estetic pur n-au putut în cele din urmă să facă abstracție de criteriul istoric. Cele două perspective nu pot decît împreună să circumscrie fenomenul operele literare prezente în totalul istoriei literaturii românești. Pentru că nu numai istoria literaturii contemporane este *vie, în viață*, cum spune Pierre de Boisdeffre. Noi determinăm, alegem, reținem ceea ce vine pe linia capodoperei clasice, o moștenește și o continuă într-o nouă ipostază. Lanțul operelor literare este viu ; el n-are trecut și prezent. Moartea nu e proprie creației umane. Istoria literaturii românești contemporane va fi, de aceea, o istorie a literaturii naționale ajunsă într-un nou stadiu istoric. Nu este o altă literatură, ci o dezvoltare a aceleiași literaturi, cu fondul ei specific național, într-un cadru istoric inedit, fără a rupe procesul istoriei literaturii naționale în două. Marile valori interbelice rămîn pe mai departe, virtual sau real, dominante și orientative. Opera lor nu se întrerupe la o anume dată și reîncepe altfel, cu un nou debut. Tradiția romanului rural, a periferiei citadine și a „locului unde nu

se 'ntîmplă nimic" este preluată și convertită unor datum-uri de ordin economic și politic survenite în orînduirea socialistă. La fel cu proza analitică, poezia tradițională, „balcanismul" liric, experiența caragialescă, preluarea zăcămintelor folclorice etc. Acestora literatura contemporană le adaugă o literatură a acțiunii optimiste și colective, a recuperărilor umane, a problematicii umane grave, a demitizării miturilor, o poezie programatică. Nu voim și nu putem oricum epuiza subiectele. Literatura contemporană nu este opusă astfel literaturii de pînă la 1944. Este solicitată de o nouă realitate, complexă, corespunde unei alte cerințe istorice. De unde și fenomenul de discontinuitate și de negare propriu oricărui proces dialectic. Căci orice continuitate nu înseamnă numai evoluție ci și revoluție în structuri și în suprastructuri. Istoria literaturii românești contemporane nu deține un fragment ultim, ci un stadiu recent al întregului curs al literaturii noastre din totdeauna. Fiind un organism creat dintr-o sumă de personalități care asigură varietatea creației și nu de o uniformă pletoră de condeieri, literatura noastră contemporană invită la o cercetare responsabilă, atentă, sensibilă la mersul imprevizibil al creației artistice. Efortul nostru este să găsim de la caz la caz unealta cea mai potrivită a relevării fiecărei opere literare cu ceea ce ea are original și unic. Un lucru nou îl constituie, apoi, împărțirea istoriei literaturii contemporane în trei volume : I, *Poezie*; II, *Proză și dramaturgie*; III, *Istorie, critică și teorie literară*.

A aborda dintr-o dată întregul fenomen, în lipsa oricăror întreprinderi de acest gen, în afara cîtorva antologii și a unui dicționar, ar facilita imixtiunea sistemului juxtapunerilor și al colajelor de materiale. Pentru acum, noi am socotit istoria literaturii românești contemporane pe domenii mari, pe genuri într-un fel, ca fiind mai proprie pentru a putea fi cercetată și scrisă cu un sentiment al continuității într-o anume direcție. Cele trei volume care vor alcătui în viitorii ani o primă istorie a literaturii românești contemporane, nu se vor nici tratat academic și nici ultimul cuvînt în materie de sinteză sau de eseu. E timp pentru a se face și în acest fel. Noi ne-am propus un țel modest și imediat : să alcătuim o lucrare de istorie literară, de anvergură științifică, sinceră, obiectivă, utilizînd o gamă variată de modalități critice, în funcție de personalitățile studiate, dar și de personalitățile autorilor care fac parte din colectivul de lucru, pentru a cuprinde bogăția și originalitatea geniului nostru creator de azi.

Zaharia Stancu

Adriana Mitescu

Zaharia Stancu reprezintă un exemplu de dublu artistic, ceea ce va determina încadrarea sa specială în istoria literaturii contemporane. Cu o activitate literară și jurnalistică de peste cinci decenii, e firesc să concentrăm liniile de forță ale creației sale din perspectiva prezentului. Astfel principala contribuție a lui Z. Stancu în literatura de după 23 August, ceea ce coincide și cu o perioadă interioară de maturizare artistică a autorului, se înscrie în domeniul prozei, și anume a romanului de evocare a vieții țărănești și a atmosferei provinciale. Activitatea de romancier a lui Zaharia Stancu aparține exclusiv, cronologic, tematic și ca modalitate artistică, perioadei contemporane a prozei românești.

Dar de-a lungul acestui răstimp, scriitorul și jurnalistul a revenit constant la uneltele poeziei, scriind abundent, reluînd teme preferate, rafinînd expresia poetică.

Poezia actuală a lui Zaharia Stancu, strînsă parțial în volumul *Cîntec șoptit*, *Sabia timpului*, trebuie astfel discutată pe de o parte în prelungirea creației anterioare a poetului, evidențiind momentele succesive de evoluție, și pe de altă parte în confruntarea cu peisajul poeziei contemporane.

Volumul de debut *Poeme simple*, 1928 cuprinde în mare parte stanțe de opt versuri, care îl impun pe poet de la început ca delicat stihuitor de „miniaturi". Atmosfera idilică, cu un abur ușor vetust, pare a fi indicată chiar de alegerea titlurilor; : *Fugă*, *Joc*, *Inel de iarbă*, *Căprioară*, *Albina*, *Măgura*, *Pîrîul*, *Fluturi*, *Puiul*, *Macul*, *Furtună*, *Amforă*, *Înnoptare*, *Seară*, *Dimineață*, *Arbor*, *Fîntînă*. Sinesteziile viguroase, sălbatice, specifice acestui poet al aromelor amare și înțepătoare de stepă, lipsesc din acest prim volum, în care izbește nu atît natura, cît stilizarea în atmosferă erotică a unor elemente naturiste. Furtuna cîmpenească e o idilă pastorală, limpede în puritatea elementelor folosite: „Furtună-n cîmp. Și tu-mi dai mîna mică / Ți-e teamă și te ghemui lîngă mine / Sfioasă ca un pui de rîndunică, / Și ploaia, răpăind grăbită, vine, / Ți-e părul ud și fața toată udă, / Alergi cu mîna caldă-n mîna mea — / Miroase cîmpu-a grîu și-a iarbă crudă / Și tremuri și ești albă ca o stea".

Inspirația de galanterie în decor cîmpenesc se pierde în anii următori, și-l găsim pe poet în perioada colaborării la „Gîndirea" (1924—1931), cu un timbru distinct, plasat în vecinătatea unor maeștri ai genului agrest —

Rev. ist. teorie lit., Tom. 22, nr. 1, p. 13—17, București, 1973.

Ion Pillat și V. Voiculescu. Stilizarea pe motive folclorice a sentimentului erotic determinat de peisajul rural este mai savantă și izbucnirea vie a sensibilității contrastează cu regulile seci ale artei sale poetice deja formulată. Poetul rămîne la fel de senin și de grațios, deși se fac simțite și sonuri mai grave ale sensibilității, ceea ce în *Poeme simple* era doar o înfrigurată prevestire : „ Mi-e teamă, vreau tristețea să n-afle unde sînt / Ca pe-o sămînță-n toamnă ascunde-mă-n pămînt" (*Uite, pe dealuri roșii*).

În volumele următoare — *Albe*, *Clopotul de aur*, *Pomul roșu* se continuă aceeași poezie, fiind reluate aceleași teme și uneori aceleași versuri. Noutate tematică și formală aduce volumul *Iarba fiarelor*, remarcabil prin intensitatea tensiunii poetice. Dispar obsesiile formale de versificație care-i încorsetau elanul liric și apare poemul desfășurat și pasional, cum e, de pildă , *Vîrtej în flăcări*, *Lîngă zorile ultime*, *Calea lactee și-a despletit cozile*. *Iarba fiarelor* este o afirmare deplină, nestingherită a sentimentului dominant al liricii lui Zaharia Stancu, și anume totalitatea erotică a cuplului. Niciodată poetul nu face o poezie exclusivă a naturii, sau a miresmelor, cum s-a observat (v. G. Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini pînă azi*), ci o poezie fundamentală de dragoste, la început într-un decor naiv pastoral, apoi, urcînd pe nervii contractați ai senzațiilor, asociază dragostea freneziei vitale : („Prin ce minune ori prin ce descîntec / Mi s-a turnat în trup atîta vis, / și ce izvor lăuntric s-a deschis / De-s numai chiot însorit și cîntec? / Pămîntu-ntreg trăiește-n viața mea / Și eu prin viață trec ca printr-un rîu / Mă simt al cerului cum e o stea / Și-al țarinii cum e un snop de grîu"), pentru ca apoi să observe esențializarea unității perechii primordiale ; : („Pleci cu tîmplele mele, cu unghiile / Cu umerii, cu genunchii mei pleci / . . . Pleci cu coapsele mele, cu gleznele, cu sîngele meu / Cu măduva oaselor, pe totdeauna / Altădată mă-mbătam cu vinul soarelui, / Acum numai cu umbrele, numai cu luna !"). Iarbă a fiarelor, poezia e invocată pentru puterea ei magică de a deschide și de a decide misterul dragostei mature, depline, esențiale, fără nimic din frivolitatea juvenilă a jocului și a inelelor de iarbă : „ Iarbă a fiarelor, poezie, / Deschide-mi inima ei / . . . Iarbă a fiarelor, rupe zăvoarele / Dintre dragostea veche și dragostea nouă, / Zorile îmi vor aduce soarele / , Și lanurilor mele coapte, rouă./ Adună, iarbă a fiarelor, adună / Banii de aur din adîncu-mi coclit. / Amiaza se ridică și sună / Talgerul cerului învechit". Idealul erotic rămîne cordialitatea și contopirea limpede a lui Daphnis și Chloe. Cadrul naturist nu e un decor, o manieră literară exterioară sentimentului de dragoste, ci e integrat acestuia, dîndu-i necesara dimensiune de noblețe și prospețime. Mai puțin pregnant în primele poeme, recunoașterea naturii ca univers erotic, ideal și aspirație este exprimat în acest volum din 1949. Idilismul inițial se topește și în această tristețe a realității cotidiene murdare, inaptă de puritate și dăruire, de unde se vede că erotica sa este un vis ce are nevoie de ocrotirea ideală silvatică : „Daphnis și Chloé se iubeau în păduri, / Noi în odăi întunecoase, / Fără copaci în fereastră, fără rîsuri / Lîngă izvoarele ce curg și azi / Daphnis și Chloé se îmbrățișau, / Noi nici măcar la umbra unor brazi / Daphnis și Chloé, limpezi ca apele, / Noi mereu triști și încruntați. / Zidurile ne apăsau pleoapele". Deși volumul *Iarba fiarelor* cuprinde și cîteva poezii ce denunță tonalitatea dulce elegiacă din *Anii de fum*, totuși configurația sa este dată de exprimarea unității pasionale, sălbatice a cuplului : „Nimeni, nimeni nu ne desparte /

Pe-același pămînt, sub aceeași stea / Carnea ta e una cu a mea / În viață, în moarte, / Și dincolo, dincolo, mult mai departe / . . . Os din același os, gînd din același gînd, / Din mîinile mele sîngele trece / În mîinile tale, cînd fierbinte, cînd rece / În noi doi un singur lup flămînd / Închis ca într-o cușcă, / Mușcă, / După viață flămînd / , . . . Dacă s-ar mai putea alege, / Din nou, pămîntul de ape ! / Ochii mei sînt la tine sub pleoape, / Pieptul meu pentru tine respiră, pentru tine culege / Nici îngerul morții n-o să ne deslege / Nici palidul, nici înfricoșatul înger al morții".

Această poezie a cuplului va fi reluată și în roman, este vorba de episoadele Uruma-Lenk din *Pădurea nebună*. Universul poetic al celor doi eroi este închis, ideal și izolat. Gradat, din satul tătăresc Sorg și pînă departe în inima pășunii pustii, se trece într-o altă lume ireală, prin goana turbată, ca de nălucă, a hergheliei înnebunite, aproape sălbatică și ea. Irealitatea și iluzia dragostei lui Lenk și a Urumei este perfectă. Pămîntul de foc ca un deșert pe care pasc incredibil caii, marea care se întinde verzuie și pură, aruncînd brațe de răcoare țărmurilor aprinse și soarele arcuindu-și drumul pe cerul de o intensitate sticloasă a albastrului. Ținutul întreg este un ținut al setei și al arsurii. Uruma este o fată a acestor pămînturi sărace și cuprinse de flăcări. Puțină la trup, gălbuie, cu sîni mici cît gutuile date-n pîrg și pîntecul supt și zbătut ca valurile mării, Uruma este mai puțin un personaj și mai mult o metaforă erotică. Ei îi închină Lenk primele sale poezii, iar autorul preferă mai puțin descrierea epică, intercalînd adesea versuri de-a lungul romanului. Dragostea rămîne, așadar, o nesfîrșită stare de neliniște și căutare, iar limbajul firesc al exprimării acestei stări, poezia.

Cînd poetul va părăsi meridianul de flăcări al sîngelui și al cărnii și neastîmpărul sălbatic al lupilor flămînzi, va coborî cu sufletul amar spre o altă poartă a vîrstei lirice : „Pentru sufletul vechi, pentru sufletul nou", și spre o altă lume imaginară și paradisiacă, unde va reface mirifica unitate a iubiților „Prin livezile pămîntului unii / Oameni se-alungă cu alții în neștire. / Noi, înotînd prin bălțile lumii, / Mai vorbim, naivi, de iubire. / Careta morții aleargă năucă, / Harnic roțile ei năruie. / Nălucă se-adună lîngă nălucă / Și fiecare oasele-și dăruie, / Dar steaua noastră nicicînd n-o să cadă / Ca jarul inimii o păstrăm vie. / Marginea ei, luminoasă zăpadă, / Împrăștie neguri și o sfîșie". Mai contemplativ, poetul se desprinde treptat de materialitatea înconjurătoare, căutînd pretutindeni unitatea ideală : „Ce inimă caută inima lumii / De rătăcește într-una prin spații ? / . . . Ce inimă caută inima noastră ? / Poate aceeași dragoste, vechea, / În goana lui prin ziua albastră / Soarele nu-și ajunge perechea" /. Acum dragostea e înregistrată mai puțin prin izbucnirile senzual vegetale și mai mult prin apelul la elemente reci și minerale. Se păstrează însă jarul, simbol erotic constant, care carbonizează totul, și „zăpezile lumii". Odată cu volumul *Anii de fum* e folosită frecvent elegia, fără ca Zaharia Stancu să facă propriu-zis o lirică de meditație. Pe fundalul unor idei comune, cum ar fi trecerea timpului sau dramatica încleștare dintre viață, pasiune și iminența morții, poetul va scrie aceeași poezie înfrăgezită de dragoste, care, atunci cînd nu e vis sau beție ideală, e o delicată asceză, un refuz repede transformat în dorință : „Dragoste, nu mă prinde-ntre gratii, / Nu mă ademeni cu glas de viori. / Vreau să ascult cum cresc pă-

durile, plantele, / Cum cade roua în palmele-ntinse de flori / Nu mă părăsi, nu, tinereţe, / Din mărul galben al lumii tot n-am muşcat, / Poate vinul toamnei, ori poate / Fumul nopţilor m-a îmbătat / . . . Am încă roade de scuturat, / Mai am de aprins o flacără, o lumină". Vîrsta lirică a acestui volum este aceea a retrospectivei „Norii aduc chipuri uitate", a tensiunii încordate, a ritmului trecerii temporale : „în toba galbenă a lunii / Bate degetul timpului, bate . . . / Vin anii de fum, / Pulbere abia adiată / În toba galbenă a lunii / Unghia timpului mereu o să bată". Tema lirică reluată obsesiv şi împrumutată structurii vitale specifice personajelor din romanele pe care le va scrie peste cîţiva ani, este agonisirea înfrigurată a vieţii şi furtul ei încrîncenat, smulgerea ei sălbatică, tîlhărească, ceea ce-l apropie de o psihologie similară lui Arghezi : „Ne furişăm mereu pe lîngă zidurile morţii. / De cînd ne naştem pînă ce murim / . . . Rupem un fruct din pomul vieţii, / Gălbui, amărui, / Mai rupem un fruct din pomul vieţii, / Un pumn de pulbere aurie furăm, mai furăm, /Din soarele proaspăt al dimineţii, / Mai răpim timpului un sărut / Roşu, fierbinte / Ori poate-i răpim un sărut / Searbăd, gălbui amărui / Şi drumul ne mînă-nainte / Spre marginea ţării de somn şi cenuşă, / Spre tainica, spre neştiuta uşă. / Grăbiţi ne furişăm pe lîngă zidurile morţii". Intitulîndu-şi multe din poeziile pe care le va publica în perioada 1944—1970 „cîntec de moarte" Zaharia Stancu va scrie o poezie senină de dragoste, înfrăgezită de presimţirea abia mărturisită a morţii. Metaforic, poetul asociază ambianţei paradisiace şi cosmice a iubirii puritatea funebră a ţinuturilor polare şi oceanice. Imaginaţia lui alungă într-un punct infinit al orizontului contopirea vieţii şi a morţii, care s-ar produce cu o uriaşă degajare de energie şi lumină. Tristeţea acestui spectacol tulbură sensibilitatea poetului şi nu ideea morţii ca atare. *Cîntec şoptit* şi *Sabia timpului*, selecţia de versuri făcută de autor, cuprinde poezii publicate aproximativ în 1967—1972, care nu corespund însă cu data scrierii lor. Autorul foloseşte predilect *cîntecul*, căruia îi dă o compoziţie şi o tonalitate personală, în aşa fel încît poate fi recunoscut de la primele versuri. Temele pe care le abordează — dragostea de ţară : *Îmi iubesc mult patria*, *Ţara* etc., confruntarea cu timpul, viaţa şi viitorul — constituie tot atîtea cîntece ce lasă impresia unei lesnicioase alcătuiri şi totodată unui desăvîrşit meşteşug artistic la care a ajuns poetul în raport cu sine însuşi. Uşurinţa de a rosti în versuri e mărturisită ca un dat firesc asemenea naturii : „Scriu cum cîntă pădurile / Cînd le răscoleşte vijelia şi vîntul. / De-aş avea o mie de guri, cu toate gurile / Aş slăvi oamenii şi pămîntul". Recuzita poetică folosită este fidelă întregii sale creaţii şi mult îndatorată prozei sale în fragmentele ei naturiste şi fantastice, constituind însă un capitol de o subtilă frăgezime şi generoasă contopire cu natura. Iată cîteva elemente de natură frecvent utilizate : grîul copt, strugurii copţi, cireşii copţi, plopul, ciocîrlia, vîntul, anotimpurile, ca simboluri ale vîrstei şi dragostei, calul, iarba, lupul, focul. Procedeul cel mai des folosit pentru crearea atmosferei lirice este repetiţia. Repetiţia unui vers sau a unui cuvînt în cadrul unei poezii, şi repetiţia unei teme, reluate de autor în mai multe poezii, de exemplu : alegerea între viaţă şi moarte. Dar valoarea contemporană a volumului *Cîntec şoptit* este dată de poezia de dragoste. Discreţia şi profunzimea sentimen-

tului este exprimată prin ipostazierea poetică a iubitului în elementele naturii :

„Te-am iubit de cînd eram ţărînă,
Te-am chemat, te-am strigat din ţărînă
Nu m-ai auzit, nu m-ai văzut
Şi ce dor mi-era de-un sărut
Ce dor mi-era de-un sărut ! . . .

Te-am iubit de cînd eram iarbă,
Te-am chemat, te-am strigat din iarbă
Nu m-ai văzut nu m-ai auzit,
Şi ce mult te-am iubit
Ce mult te-am iubit !

Te-am iubit cu patimă arzătoare
Atunci cînd eram cireş în floare
Treceai pe sub crengile mele
Toate erau încărcate cu stele
Oarbă treceai pe sub crengile mele.

Viaţa mea a fost miere şi fum
Acum e drojdie, acum.
Ce albă, ce trasă mi-e figura !
Mîine nimeni n-o să-mi sărute gura
Nimeni n-o să-mi sărute gura.

Tonul fundamental al volumelor din urmă este cel gnomic, fiecare vers enunţînd adevăruri eterne ale vieţii şi naturii. Efectul liricii lui Zaharia Stancu nu este dat de noutatea nuanţei afective sau nuanţei cromatice. Dimpotrivă, versurile sale enunţă constatări universale ale sufletului uman, exprimate în metafore şi comparaţii tipice şi constant reluate în interiorul recuzitei sale poetice. Este un semn de clasicitate prin cultivarea sensibilităţii comune şi mai ales pentru tratarea lirică a normei clasice a *decorum*-ului. Aşa se explică şi lanţul imaginilor tipice, identice sau reluate cu mici variaţii. Conturul prea rigid al obiectelor contemplate, al adevărurilor enunţate, al sentimentelor trăite e diafanizat de regizarea romantică, dragă autorului prin apelul la romanţă, romanţă naivă şi vis (aici prezentul lui *este* e înlocuit de optativ).

Virgil Teodorescu*)

Emil Manu

Virgil Teodorescu e un vechi modern. Cînd, prin 1945—1946, începeau să se afirme poeții generației lui Geo Dumitrescu și cînd seducția suprarealistă românească era contemporană cu această generație de frontieră, Virgil Teodorescu se afirmase ca un suprarealist ce nu făcea în mod perfect un „corp comun" cu gruparea de la noi (Gherasim Luca, D. Trost); dealtfel, împreună cu Gellu Naum a demonstrat acest lucru. Colaborările la „Era nouă", „Critica", „Tînăra generație", „Reporter", „Meridian",

---

*) Virgil Teodorescu s-a născut la 15 iunie 1909 în comuna Cobadin, jud. Constanța. Urmează liceul „Mircea cel Bătrîn" din Constanța și Facultatea de Litere și Filozofie din București. A fost secretar la Seminarul Pedagogic Universitar „Titu Maiorescu", redactor șef al Secției de poezie la E.S.P.L.A., din 1968, vicepreședinte al Uniunii Scriitorilor, conducînd din 1972 și revista „*Luceafărul*".

Opere în versuri: 1. *Blănurile oceanelor* / Versuri /, cu două reproduceri de W. Phalen, București, 1945, 78 p. (Colecția suprarealistă); 2. *Butelia de Leyda*. Cu patru lovaje și un brevet lovaj de Paul Păun, / București /, 1945, 27 f. (Colecția suprarealistă); 3. *Au lobe du sel* / Vers /. / Bucarest, 1947 /, 7 p. (Collection Surréaliste Infra-Noir); 4. *La provocation* / Bucarest, 1947 /, 7 p. (Collection Surréaliste Infra-Noir); 5. *Scriu negru pe alb*. București, E.S.P.L.A, 1955, 326 p. 6. *Drepturi și datorii*. Poeme, București, E.S.P.L.A., 1958, 161 p.; 7. *Semicerc*. Poeme / București /, E.P.L., 1964, 154 p.; 8. *Rocadă*. Poeme / București /, E.P.L., 114 p.; 9. *Corp comun* / Versuri /, / București /, Ed. tineretului. / 1968 /, 118 p.; 10. *Blănurile oceanelor și alte poeme* / București /, E.P.L., 1969, 616 p.; 11. *Repaosul vocalei*. București, Ed. Eminescu, 1970, 137 p.; 12. *Vîrsta cretei*. Prefață de Al. Protopopescu, / București /, Ed. Albatros, 1970, 116 p. (Cele mai frumoase poezii); 13. *Poemul întîlnirilor*, București, Ed. Eminescu, 1970, 158 p.; 14. *Sentinela aerului*, București, Ed. Eminescu, 1972, 146 p. Alte opere; 15. *Pisica de mare*. Piesă într-un act (2 tablouri), / București /, E.S.P.L.A., 23 p.; 16. *Spectrul longevității* (în colab. cu Gellu Naum), *122 cadavre*, București, Ed. Bucovina, I.E. Torouțiu, 1946, 57 p. (Colecția suprarealistă); 17. *Critica mizeriei*, în colaborare cu Gellu Naum și Paul Păun, 1946 (colecția suprarealistă); 18. *Malombra*, în colaborare cu Gellu Naum, Gherasim Luca, Paul Păun, D. Trost, (Collection Surréaliste Infra-Noir), 1947.

Traduceri din: Guillaume Apollinaire, A. Barto, Boris Bednîi, Olga Bergollt, Alain Bosquet, Byron, Antioh Cantemir, Jan Carek, Elena Carteli, M. Cernîn, A. Cartașov, C.R. Derjavin, Evghenie Dolmatovski, Maria Dombrovska, Paul Eluard, Alexander Fredro. B. Fondane, Pierre Samarra, Miloran C. Clisić, Irina Golovani, James Greenwood, Nazim Hikmet. Henric Ibsen, Else Korniș. Miroslav Krleža, Mihail Luconin, Alfred Margul Sperber, Anatoli Mednicov, Prosper Merimée, Adam Mickiewicz, Serghei Mihalcov, Ferenc Móra, Viteslav Nezval, Alain Prévost. Romain Rolland, N. Gacovskaia, Salamon Ernö, Abdel Rahman el Sharkawi, Tölgyesi László, L.N. Tolstoi, K.D. Usinski etc.

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 1, p. 19—29, București, 1973.

„Fapta" ne conving că avangardismul său literar coincidea cu cel politic. Volumele apărute în perioada de resurecție a curentului, într-o fază de preintegrare aplicativă a formulei și tehnicii dicteului (1945—1947) nu exclud mesajul social. „Reîntoarcerea la vechile mijloace de expresie" de care se vorbește acum nu e în fond o reîntoarcere, ci o continuitate mai acuzativă. Delicatețea de uz parnasian, convertită în transparențe insolite de factura simbolică a cristalului sonic, emoția captată prin jocuri geometrice de prisme lichide, o afectivitate filtrată și gravă ce amintește de niște neoclasici demonstrînd deliruri fictive, iată cîteva din liniile de dezvoltare ale modernismului său cronic. La Virgil Teodorescu nu pare hibridă „convenția" pastelului tratată prin discursuri lirice în dicteu sau motivul social expus în imagini nonfigurative, pentru că în recuzita și-n concepția poetului „cuvintele au încă în ele o surdină, au încă un surîs de porțelan".

Debutul lui Virgil Teodorescu se produce printr-un volum ciudat, *Poem în leopardă* (1940), exemplar unic, într-o editură la fel de unică, Les Éditions de l'oubli [1]. Debutul în reviste e însă cu mult mai vechi; în culegerea *Scriu negru pe alb*, din 1955 (amintind și prin titlu de colecția suprarealistă „Infra-Noir") sînt strînse poeme scrise între 1934—1936, tipărite în revistele progresiste din acea vreme; în periodice au rămas poezii de aceeași factură, din anii 1932—1933. Tematic, sînt poeme de luptă socială, dar scrise la un mod suprarealist:

„Tramvaiul
se oprește din lunecarea lui
să-adune ochi care se zbat, friguroși,
o mînă de aluminiu,
o șapcă veche, pătată de ulei
sau o echipă de femei din schimbul de noapte, —
și-alunecă pe urmă liniștit,
prin ceața vînătă, tramvaiul,
înăuntru, cu tovarășii mei".

Textul, scris în 1935, e naiv, rezumînd o idee politică, dar forma e modernistă. În volumele suprarealiste ce l-au impus, se accentuează imagismul, limbajul liber în mod deliberat. Dar nu dispare în mod complet atitudinea politică a debutului. Într-un volum manifest suprarealist ca *Blănurile oceanelor* (1945) poetul se declară inamic al singularizării actului poetic și pornind, evident, de la Lautreamont, autorul, în rest un oniric și un divagant programat, cere ca poezia să fie făcută de toți, propagînd ideea de dicteu (estetic) colectiv:

„Urăsc tot ce amenință mersul amenințător al omului spre libertate,
Urăsc tot ce servește spectacolul acestei delirante eliberări,
Urăsc cuvintele care trădează revolta,
Urăsc îngrozitoarea trădare a poeților,
Urăsc limitarea dorințelor tumultuoase,
Poetizarea naturii, poetizarea acestui cataclism liniștit...

[1] În *Antologia avangardei românești*, 1970, întocmită de Sașa Pană, s-a reprodus un fragment.

Urăsc poezia pînă în clipa în care va fi făcută de toţi
Pînă în clipa în care poetul va dispare acoperit de lave...

(Munţii din vise)

Blănurile oceanelor şi alte poeme s-au reeditat în 1969 sub îngrijirea autorului, într-o ediţie revelant suprarealistă — ca tehnografie. Atît textele alese cît şi ilustraţia ne indică un fel de clasicizare, de tradiţionalizare paradoxală a avangardismului său.

Motto-urile citate în această ediţie rezumă izvoarele „clasice" ale universului poetic de la care porneşte : Rimbaud, Lautréamont, Eluard, Novalis, Gaston Bachelard, Paulhan, Engels. Poezia ar fi deci avangarda absolută a spiritului, dar făcută de toţi, nu de unul, poezia e realul absolut, poezia trebuie să fie agresivă şi turbulentă ; spre a purifica oamenii, poezia demonstrează ceva chiar prin absurd, fiind mereu o imprudenţă estetică. Toate aceste idei, sînt, desigur, paradoxe infecunde ce sintetizează un fel de poetică aglomerată de simboluri confluente.

Blănurile oceanelor sînt un dicteu continuu :

„Dacă trec mai departe de tine mă întorc să-ţi privesc subţioara
Această pulbere tot timpul prezentă
Să-ţi privesc subţioara şi s-o beau dintr-odată
Ca pe o sabie din panoplie..."

(Transparenţa cîmpului magnetic)

E un poem de dragoste în care romanţa desuetă, adresa prea intimistă a textelor poetice din epocă e înlocuită cu un alt mod madrigalesc, cu o altă expresie, mai absconsă, dar nu confuză, cum s-a exprimat uneori critica :

„Dacă trec mai departe de tine
Mă rătăcesc în tine
Ca-ntr-un velur sălbatic".

În toată poezia lui Virgil Teodorescu (în toate fazele şi evoluţiile) există o obsesie a cristalului, a clarităţii, exprimată prin metafora materialelor ce traduc luciditatea ; peste tot sînt comentarii în oglinzi obosite sau jocuri cu vase de cleştar. Desigur, e greu de imaginat cum poate purta iubita un „gît din secolul trecut" şi cum în „fundul cutiilor cu pudră" „zac muşcăturile amanţilor" sau cum se poate „pieptăna un incest", dar asociaţiile de cuvinte în acest dicteu decent faţă de al altor poeţi suprarealişti, nu par forţate, au o capacitate certă de încîntare, de vrajă, sînt o drogare intelectuală, o imprudenţă, care contribuie la fundarea unei alte estetici a poeziei moderne româneşti.

Butelia de Leyda (1945) continuă demonstraţia estetică a primului volum, ducînd dicteul la discursivitate şi îngroşînd tendinţa de imagism — fluviu :

„Dar dacă ne dăruim braţele cascadelor
dacă putem suporta braţele
buteliilor de Leyda
instrumentelor chirurgicale
alfabetului morse

surorilor siameze
în timp ce una încă doarme își continuă visul în cea care se piaptănă
lupilor dacă le dăruim tendoanele noastre de feldspat
pentru ca întunericul să-i recunoască
și dacă oprim jumătatea lichidă din noi
pentru hiene și pentru dragoste . . . "

(Norii Gîtului)

Spectrul longevității, 122 de cadavre (1946) e scris împreună cu Gellu Naum. Cele 122 de cadavre sînt un fel de poeme suprarealiste într-un vers, precedate de o explicație poematică a duelului din care au provenit cadavrele. Explicația, luată și demontată frază cu frază e și ea o plachetă întreagă de poeme și citate din André Breton : „Fenomenul cetii mă îngrijorează pentru romanul ascuns în faldul acestui tezaur" ; „Țin departe de mine clapele orgilor ca să nu mă tenteze norii la apropierea averselor".

O mică antologie din aceste poeme într-un vers, paradoxal alb, ne oferă fascinația cea mai elocventă a suprarealismului care, în acest caz, se confundă cu poezia în sine :

„Se vede după mușchiul copacilor că femeia aceasta vine din țări cu ficuși".

„Iubesc culoarea pe care o porți în ziua cînd nu apare soarele".

„Părul tău e un măr imposibil de pictat".

„Cuvîntul e un vas în care ard foarte încet simbolurile decolorate".

„Vei înțelege de ce taci atunci cînd te chem : toate cuvintele mă trădează".

Au lobe du sel (1947) e scris în limba franceză, traducîndu-și, în realitate, suprarealismul prin selecție :

„L'amour force le hasard
le hasard ouvre l'amour
et ta chevelure me conduit
vers les catastrophes qualitatives.

★

Tu as le bruit du sel jeté dans l'eau
tes immenses yeux fruitiers
sur lesquels brûlent les sulfuriques neiges."

La provocation (1947) cuprinde texte în franceză și colaje lingvistice gîndite să exprime — în dicteu — stări poetice și idei.

Colaborările cu alți poeți suprarealiști sînt fecunde ; cele mai realizate sînt cu Gellu Naum ; *Spectrul longevității* cuprinde, așa cum am văzut, poeme suprarealiste într-un vers, dar și aforisme despre poezie :

„Se poate numi poet numai acela care deformează cu preciziune".

„Cenușa are o valoare poetică în momentul în care se poate aprinde".

Împreună cu Gellu Naum și Paul Păun, publică în 1946, în aceeași colecție suprarealistă, placheta de eseuri ofensive *Critica mizeriei*, în care sînt atacați dezidenții moderniști români, iar împreună cu Gellu Naum, Gherasim Luca, Paul Păun, D. Trost, în colecția „Infra-Noir" volumul *Malombra* (1947) ; ambele cărți sînt exemplare rare, tipărite numai pentru autori și prietenii inițiați, neprezente în vreo bibliotecă publică.

În România suprarealismul practicat „avant la lettre" de Urmuz și propulsat de anarhiștii modernismului este reprezentat de gruparea lui Gherasim Luca și D. Trost (ajunși în ultima fază în letrism), căreia i se opune gruparea Gellu Naum — Virgil Teodorescu — Paul Păun, mult mai docilă, fixînd, în mod paradoxal, unele limite ale dicteului. Generația lui Geo Dumitrescu, Ion Caraion, Al. Lungu, Constant Tonegaru etc. convertește suprarealismul la un fel de neosimbolism, fructificîndu-l mai ales ca experiență stilistică. Virgil Teodorescu le este deopotrivă precursor și contemporan.

Prima fază a poeziei lui Virgil Teodorescu (în parte un abuz imagistic, o aventură onirică mai puțin tranșantă decît la ceilalți suprarealiști naufragiați în letrism), se încheie aparent în 1947, odată cu *La provocation* și cu *Malombra*. Prin volumul *Scriu negru pe alb* se deschide o altă experiență poetică ce nu exclude suprarealismul în sensul că-l fructifică pe plan experimental. Dacă este adevărat că un poet modernist trebuie să fi scris înainte perfecte versuri în stil clasic, este la fel de adevărată și teza inversă. Lăsînd la o parte poemele retorice, circumstanțiind și rezumînd ilustrativ momentele festive ale revoluției, versurile ce se rețin din acest volum inegal (*Priveliști noi*) sînt de tip clasic, de un intimism neoparnasian :

„O, părul tău de gresie tăcut,
Rămas aicea, lîngă mine, azi,
Ca brumele subțiri dintr-un talaz
Zăcînd pe-arama rece-a unui scut."

Cel puțin o mențiune merită *sonetele* și *catrenele* din acest volum, forme fixe, nefrecventate, de regulă, de suprarealiști. Un ciclu descrie grafic alfabetul (idee ilustrată anticipat de Arghezi) și semnele de punctuație, altul se compune din satirizări și fabule.

Scriu negru pe alb e o carte de acomodare tematică și prozodică.

Poemele din *Drepturi și datorii* (1958) au fost tratate de critică drept o renunțare la suprarealism ; volumul în sine e neconcludent pentru judecarea poeziei ulterioare a acestui autor ce debutase într-o altă zodie. Prin poeme de mesaj social și de afirmare a unei tematici politice (ca *Suită pentru alegerile din sfaturile populare*), Virgil Teodorescu caută să se comunice mai direct, dar nu renunță la vechea factură. Noutatea volumului constă în identificarea *programată* și chiar *programatică* a celor două avangardisme : cel estetic și cel social-politic :

„În fiecare zi ca niște ouă galbene se coc în văi, la soare, viitoarele mele
aventuri,
Cînd n-am să mai fiu atras pe străzi,
în primul rînd de soldații ciuperci mucegăite,
în al doilea rînd de caii șchiopi,
și mult mai tîrziu de o doamnă îngrijită ca un pahar..."

Impresiile din Praga, descrierile inspirate de natura Dobrogei, micile jocuri parnasiene sau micile compoziții în gri sînt, poate, un intermezzo neoclasic :

„Pescarii morți de trudă au poposit la mal
cu bărcile-ncărcate de hamuși și chefal,

bărboşi, tăcuţi, amarnici, cu mîinile pătate
de algele marine, din care-n vremi uitate
au scos fenicienii coloarea de coral, —
şi s-au întins pe patul de scoici oftînd încet..."

Semicerc (1964) e încă un volum de tranziţie, de aclimatizare tematică; iată portretul unui *Tînăr ucenic*:

„Un Rimbaud ţăran s-a aşezat lîngă mine, la masă
cu iubita lui în ciorapi albi de mireasă,
un soldat Rimbaud, tînăr prin excelenţă..."

Vechea cetate a Istriei îi declanşează melancolii şi doruri clasice, amintirea lui B. Fundoianu îl torturează, constructorii şi furnaliştii din Hunedoara şi din alte părţi îi prilejuiesc comentarii lirice; unele poeme sînt, prin forma lor, direct proteste la adresa poetizării facile din epocă, dar şi proteste politice (*Constructorii ruinei*). Rezistă, în relaţie cu suprarealismul, mai ales ciclul *Semicerc*:

„Şi braţul ridicat avea un gust
amar de cidru, braţul tău întors,
ţîşnit din tors
încremenit în bust.

★

cînd dincolo de tine-ajung
văd cataractele-nghe ţînd
la semnele baghetei."

Şi aici apare un întreg ciclu de impresii din Praga (*Opalul vînăt*).

Titlul *Rocadă*, dat volumului din 1966, nu e o simplă întîmplare; se reiau aici, într-o formă îmblînzită, agresiunile suprarealiste, sedimentate şi cu un alt coeficient de comunicare:

„Limbajul a fost ucis de vînt
tu ai uitat cum fulgii balansează
dacă-ai putea uita şi culoarea ochilor tăi,
dacă-ai putea uita cît de fulgerător ne cresc unghiile,
dacă-am putea goni mai repede
cuprinşi de delirul dragostei noastre".

(Călătorie)

Nu lipsesc nici poemele hieratice, fragmentele de dicteu perforat din *Spectrul longevităţii*:

„Vei crede poate că trăsurile suportă
eleganţa melancoliei."

„Semnul meu de adio
e decolteul tău oval
în care de atîtea ori s-au rătăcit caravanele".

Nici elaborările neoclasice, de-o virtuozitate parnasiană:

„Acesta este vasul crescut de endocrini
și prăbușit în carnea provinciei materne,
cu pielea jupuită de sublimate ierne
care atrag spre lună amanții orfelini.

(Grafic)

Experiența suprarealistă, adaptată, prin surdine, unei noi sensibilități, transpare și în *Corp comun* (1968), volum în care sînt anunțate, pentru prima dată, aproape toate cărțile de adeziune la acest curent. O ușoară abstractizare duce fondul imagistic spre un fel de poezie pură, în care jocul cuvintelor trădează un substrat poetic mai vechi:

„Miraj a fost și colosal festin / în via roză mirosind a vin. Tăiate-n două-n trei, în cinci, în șapte, / Convulsiile marei căi de lapte / pe o distanță de un kilometru / își devorau haoticul salpetru" (*Globul ecvestru*). Poezia se constituie din cuvinte concepute în ipostaza de „calme cleștare" uneori „pătate de nevroze" sau de „cristale de coral" aruncate în „cîmpii de turnesol". *Porțile de fier* sînt — ca șantier hidrotehnic — o „cetate de pămînt crescînd oval, prin median, amonte și aval" și ajunsă — lichidă — în mare, „ultima cursivitate". Suprarealismul docil al acestor poeme nu are nimic cu imagismul lui Voronca, deși „bicicletele au intrat în biserică / asemeni unor femei despletite" iar „barometrele se clatină ca o pianistă".

Poetul e un „cavaler al palidei figuri" autumnale, dar nu devine un romantic al anotimpului; pentru el „voturile de blam" pot fi „costumate" iar femeile devin „fîntîni fragile" sau „fîntîni cu pulpe albe", aruncîndu-și salbele și galopînd „pe șesul lung ferestre / ca niște herghelii lipsite de căpestre". În acest „colan de ferestre" fantezia e evazionirică. Balanțele au „echilibru de egretă", sîngele, „o rigoare inițială"; garderobierele devin subiect poetic („vestale ale stofelor cu bumb"); caii au „dresura cuibărită-n oase"; iubita are ochi de „cal sălbatic în buestru" (Arghezi ar fi zis de iapă) etc.

Volumul se încheie cu poeme *direct* suprarealiste:

„Dar eu îți binecuvîntez plantațiile de cuie *)
mica ta roabă cu hulubele coroiate
în care transportai la miezul nopții luna
în timp ce caii de tracțiune sforăiau în grajduri,
îți binecuvîntez dulapul în care îți închideai visele
ca pe niște sobe afumate
în timp ce cocoșii sălbatici dansau pe zăpadă,
dar hai să intrăm și să bem o bere
sau să cerem un bocal de somn,
un bocal de somn negru, de somn tulbure
ca o fată de paisprezece ani
sau mai bine de treisprezece . . . "

*) Titlul inițial al volumului lui Constant Tonegaru era *Plantații de cuie*.

Factura ne e cunoscută : prozaizare intenționată, depoetizare programată, ironie detașată, exprimată cu luciditate delirantă, joc de cuvinte și asociații verbale golite de logică.

Ultimele poeme ajung să supraliciteze ideea de joc, dar totul menținut în cadrul știut.

Repaosul vocalei (1970) și *Poemul întîlnirilor* (1971) continuă să pledeze pentru reabilitarea suprarealismului, prin temperare, prin suprapunerea celor două idei de avangardă de care vorbeam :

„La întîlnirile noastre,
ca niște stoluri de păsări.,
gestul era un diamant cu filfîit nalt,
era o aschie subțire
care sărea din trunchiul luptei
mereu prezentă-n închisori,
în porturi, marile plantații . . .

Cum aș putea să uit vreodată
mișcările foșnind ca marea,
cetăți sublime, flagelate".

Trebuie reținută din opera lui Virgil Teodorescu și poezia Dobrogei natale, a deltei, a mării, teme golite de fastul exotic posibil și încărcate cu vraja copilăriei.

„Înarmată cu somn . . .
Înarmată cu somn ca un vultur cu ghiare
Ca un mîl milenar cucerit de bacterii
somn în care apar compoziții bizare
cavalcade de nori și căderi de imperii . . . "
(Fosforescența dellei)

Alternanța de modernism și de neoclasicism nu e supărătoare, poetul s-a exprimat întotdeauna într-o poetică dual și chiar dualistă :

„Nu pot trăi destul ca să culeg
de pretutindeni cîntecul întreg,
și să-ți întind cu mîna mea firavă
nemaivăzuta floare de agavă . . . "

În volumul antologic *Vîrsta cretei* (1970) sînt publicate și cîteva poeme din 1932—1941, care nu strică deloc peisajul interior al poeziei sale de rezistență estetică :

„Expectoram flamingi cu ciocul roșu și din cînd în cînd un cleric grăbit
dar besacteaua capitonată cu atlas vișiniu
instalată în mijlocul memoriei ca pasărea liră
nu dădea nici un semn de viață
peștii cu ochi enormi și trenă de aluminiu
săriseră din plasa șiroind de apă . . . "
(Prăpastia din palmă)

Sentinela aerului (1972) e un manifest sintetic al vîrstelor poeziei lui Virgil Teodorescu, poate cea mai semnificativă carte dintr-o carieră, iminentă într-un moment de resurecție necesară a unor rigori moderniste.

O poezie ca aceea cu care se începe volumul (*O picătură de apă*) e în primul rînd o asociere organică a mesajului social cu formula modernismului mixt pe care-l cultivă ; întreaga natură „ există" numai pe măsura poetului, pentru că toate apar și se transformă în această condiție umană : picătura de apă multiplică splendoarea inelelor de logodnă, izvorul duce în el acordul hidrocentralei albe, iar viața semenilor dublează viața poetului. În alte poeme — „dicteuri" sînt comentate gînduri, idei, vise, notații fulgurante de călătorie fantastă, toate „expuse" într-o lumină de vis treaz, într-o depoetizare detașată, prin care poezia este adusă spre „condițiile" ei contemporane, ipostază în care au dispărut fardurile externe, vrăjile lexicale tragice și au apărut vrăjile interne ale poeziei. Într-o „Cronică sportivă" poetul e o minge de fotbal, „rătăcită prin picioarele jucătorilor" și „ care se dă peste cap pentru a rămîne tot timpul în teren", în alte *cronici* e „ un arbust cu flori de adevăr". Delta nu e mai revelată în pasteluri contagiate de lave decorative ci de mirifice vise fantaste, stilizate pînă la limită în : „ plăgi și languroase diamante", în forme înghețate, în sonuri de „ clavir păstrat în frig". Marea devine un motiv de evaziune interioară sau o posibilitate de aventură a spiritului :

„Mașină uriașă de spart curenți și nave, / infatuat ținut al vieții crude, / eu îți mai port și astăzi, încă ude, / oniricele tale lacticlave". O dialectică a autoironiei, o tiflă dată ideilor de saturație și de banalitate, de stereotipie și de știut, poezia lui Virgil Teodorescu e o aventură în vis, dar o aventură a spiritului neîncorsetat în rigori extrapoetice, ci supus rigorii absolute a ideii de poezie. Există peste tot în opera sa o rafinată tematică marină, conjugată divers și fără balasturi lirice. Chiar poemele intitulate *Sentinela aerului* sînt comentarii divagante și pure, sînt simboluri și jocuri ale acestei tematici refulate. Sentinela aerului e în fond sentinela spiritului și a poeziei. Dicteul liric complicat spontan în spirit disociat urmuzian e un superb discurs al imaginației :

„Cei doi siamezi se împiedicau de vrejul unei plante oarecum bizară dar mai ales rezistentă, venerată de oștile pigmeilor, cu un aspect care trezea mila — / În ultimă instanță o rămășiță a corabiei Santa Maria, probabil un petec din marea velă care s-a abătut ca un nor negru asupra populației de culoare / Dar care privit de la distanță părea un monument grandios, deținătorul unei cantități enorme de substanțe nutritive, cam tot atît cît cuprinde umbra nopții polare răsfrîntă în luciul banchizelor".

Ca traducător de poezie, Virgil Teodorescu este unul din cei mai fecunzi, ilustrîndu-se mai ales prin tălmăcirile din Guillaume, Apollinaire, B. Fondane, Alain Bosquet. Personal a îngrijit o antologie din opera poetică a lui B. Fundoianu, transpunînd în versuri românești volumele *Ulisse*, *Titanic*, *Super flumina Babilonis*.

Transpunerile sînt pe măsura originalului :

„Cu bărbi de apă, vom privi la rîuri,
rîuri ce cară anii și chipurile noastre
și pleacă încărcate de cîntec și corăbii,

cu marinarii lor ce vor pieri
rătăcind prin chinurile lumii".

(Super flumina Babilonis).

Trebuie menţionat că antologia este precedată de un poem original, scris în amintirea poetului ucis de naziști :

„Tu,
ce-ai sporit cenușa cuptoarelor naziste
cu-n pumn de pulbere rătăcitoare
și care-n anotimpurile triste
topeai în ochi poemul
ca pe un bulg de sare . . . "

Un poem din volumul *Ulisse* aminteşte de tîrgușorul Herţa, unde s-a născut Fundoianu :

„Vin dintr-un tîrg cu uliţe albe
. . . . . .
și floarea soarelui trecea de brasierile ulucii,
balsam de soare scăldat în apă,
furnicile călătoreau mult timp de-a lungul mîinii calme,
o capră păștea lapte —
ați amuțit, voi proaspete lăptuci?"

Traducerea e fidelă și condusă cu intenţia de a lega textul de atmosfera *Priveliștilor.*

Revelator e poemul XIX din aceeași culegere :

„Ţi-a fost mereu aproape, Ulisse, o zeiţă, —
să vinturi lumea, ce folos?
Un blid cu lapte calm, coapsa nevestei,
pereţii proaspăţi văruiţi,
lumea cu toate *minunile sub geam,*
lumina rece și frumoasă,
de ce să rătăceşti mereu,
ducîndu-ţi pretutindeni zeii
ca rufele împăturite-n cufăr?"

Într-o posibilă ediţie bilingvă, interpretarea lui B. Fondane poate fi trecută în sumarul *operelor* lui Virgil Teodorescu.

★

Virgil Teodorescu este un modernist care a condus experienţa suprarealistă spre o paradoxală rigoare, înţelegînd că fenomenul estetic al „rupturii", al insurecţiei spirituale, al agresivităţii nu se reduce la negaţia absolută, a încercat o reformaţie a spiritului destructiv, iconoclastic sau terorist al anarhiștilor ce au urmat lui Bréton. Se poate spune că deși pornind de la revolta absolută a lui Rimbaud, unii suprarealiști, printre care și Virgil Teodorescu, au moderat caracterul *absolut*, mai exact, violenţa absolută a acestei revolte. Virgil Teodorescu nu profesează un suprarealism

incendiar, contestatar, nihilist. Viziunea sa estetică nu e agonică, exprimîndu-se ca o căutare a unei libertăți spirituale umane, o expresie a sufletului omului contemporan. Virgil Teodorescu visează o regenerare spirituală a existenței. Cele două faze în evoluția poeziei sale sînt delimitări organice și nu convenții istorice-literare. Ultimele volume și în special *Sentinela aerului* sînt o sinteză a celor două faze, o conciliere a unor poziții numai aparent opuse și o încercare de sedimentare, de tradiționalizare a unei fascinații.

Deși spiritul avangardist refuză prin definiție pozițiile medii, fiecare avangardist, reprezentînd un anumit stadiu al avangardei, e depășit de ulterioritățile altor manifeste și poziția sa devine paradoxal medie, tradițională. În acest sens, suprarealismul românesc se tradiționalizează prin cîțiva poeți, printre care Virgil Teodorescu, și devine din acțiune de ruptură, o acțiune de creație, contaminînd întreaga generație dintre 1940—1950 și catalizînd cele mai originale evoluții contemporane.

Ştefan Aug. Doinaş

Nicolae Balotă

Ştefan Augustin Doinaş a ajuns la acea vîrstă — a poeziei mai curînd decît a omului — din care, privită retrospectiv, curba creaţiei se revelează ca un destin asumat în avatarurile sale. Destinul unui poet pentru care — cum însuşi o declară într-unul din eseurile sale : „. . . poezia nu poate fi altceva decît suprema expresie a condiţiei umane : grandoare în mizerie — deci conştiinţă lucidă a şanselor şi a limitelor noastre". Transpusă pe planul creaţiei literare, aceasta înseamnă o conştiinţă a limitelor ca şi a avatarurilor posibile ale cuvîntului ; luciditate în privirea retrospectivă dar şi în aceea prospectivă, asupra ipostazelor prin care a trecut propria creaţie ca şi asupra chipurilor pe care le poate lua. Dublată de o clară şi exigentă conştiinţă critică, creaţia lui Doinaş este aceea a unui vizionar ce-şi cenzurează cu grijă viziunile.

În succesiunea lor, volumele de poezie publicate de Ştefan Aug. Doinaş *(Cartea Mareelor* — 1946 —, *Omul cu compasul* — 1966 —, *Semînţia lui Laokoon* — 1967, *Ipostaze* — 1968 —, *Alter ego* — 1970 — şi *Ce mi s-a întîmplat cu două cuvinte* — 1972 —*)* nu corespund decît aproximativ etapelor creaţiei sale. Pe de o parte, primul volum (*Cartea Mareelor*) a apărut mult după debutul poetului. Pe de altă parte, fiecare volum însumează mai multe vîrste ale poeziei lui Doinaş. Acesta debutase, în 1939, la „Jurnalul literar", se dovedise o voce singulară prin poeziile publicate între 1942—1944 în „Kalende", şi îşi configurase pe deplin prima sa manieră în perioada „Revistei cercului literar" (1944—1945). Dacă volumele nu sînt decît prea puţin concludente în stabilirea unei curbe a evoluţiei sale, ele ne oferă totuşi indicii suficiente pentru a surprinde în itinerarul poetului cîteva momente şi perioade distincte. Într-o primă perioadă (1942—1945), dominant este momentul ecloziunii baladelor în atmosfera lucid romantică, mai puţin estetizantă şi mai curînd ironic artistică, a Cercului literar sibian şi a unei programatice resurecţii a baladei. A doua perioadă, mai confuză (1957—1964) reprezintă o tranziţie, o decantare a lirismului vizionar, o renunţare parţială la metaforismul senzorial şi la întruchipările mitopoetice, ca şi — spre sfîrşitul perioadei — o încercare nereuşită de a cînta pe strune ce nu-i aparţineau poetului.

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 1, p. 31—37, Bucureşti, 1973

Acesta se pregătea, de altfel, să adune în volumul *Cartea Mareelor* nu autenticele creații ale primei sale perioade ci „ roadele unei improvizații mimetice, rumenite la soarele virtuozității, dar anevoie de situat în zonele poeziei adevărate" (Cornel Regman). O a treia perioadă în schimb, culminînd în producția anilor 1969—1971, reprezintă efortul de reînnoire al unui poet înzestrat, printre altele, cu o deosebită inteligență artistică. Reînnoire tematică și instrumentală, modificare a structurilor lirice care evoluează de la baladesc la parabolă, de la metaforismul mitopoetic la sentențiosul enigmatic. Dar lirica lui Doinaș, considerată în devenirea ei, pune în lumină aceste linii de clivaj, reprezintă un flux liric în care factorii de continuitate primează asupra elementelor de discontinuitate.

După încercările timpurii ale metaforizării într-un univers senzorial, poetul—structural un vizionar înclinat însă prin formația filozofică (Lucian Blaga, filozofia culturii, estetică, metafizică, îndeosebi Platon, gnostici etc.) spre comentarea speculativ-intelectuală a viziunilor — adoptă o poziție a *spectatorului*. Implicat în spectacolul pe care ni-l oferă sau detașat de el, poetul se slujește de o *privire secundă*, oarecum negativă : „Închide ochii. Toate se vor ivi ușor / crescînd din întuneric, distincte și curate, / ca arborii de smoală din rădăcina lor" *(Camera fără ferestre)*. Nu întotdeauna „ vederea" aceasta se exercită în întuneric. Dar clar-obscurul, amurgul, tonalitățile crepusculare predomină în poezia din prima perioadă. „De-aici începe, seara, sufletul meu" (*id.*). Sau : „Azi împlinesc o mie de lucruri trecătoare. / Privind amurgul sumbru cum scapără pe văi, / . . . Acum, ca ieri, descopăr amurgul negru-verde" . . . „Aci amurgul sumbru ca să-l cuprind m-așteaptă, / cuprins fiind el însuși în propriu-i climat : / în soarele de aur, curățitoare treaptă, / ce arde în crepuscul un ochi înlăcrimat" *(Aniversare)*. Sau : „Vai ! steaua aceasta merge spre amurg . . ." *(Omul cu compasul)*. Apusul se asociază cu destrămarea, este semn al trăirilor agonice. O „ stea tristă", o „stea cumplită" privegheză : „Lumina ei de veacuri profețește / aceste destrămări, acest apus" (*Stea tristă*). Pînă și erotica este proiectată printre trăirile agonice. Iubirea este obosită : „Te voi duce pe sub crengi aplecate / la nivelul sîngelui meu obosit" (*Oră tîrzie*), gesturile sale sînt cele ale unei căderi, „Sărutul, neastîmpăr sfînt al cărnii, / s-a desfăcut, și cade, și-l auzi, / așa cum cade-n pragul nalt al iernii / zăpada crudă prin copacii uzi."/. Eros crepuscular al unui sînge somnolent, biruința în dragoste este echivalentă cu un eșec, iar voluptatea erotică are un parfum Thanatic (ca în *Paradise-cocktail*).

Viziunea de amurg implică o încetinire dacă nu o suspendare a timpului. În acest univers liric, plin de lucruri, făpturi și fapte, totul tinde spre oprirea mișcării, spre o aglomerare care împiedică agitația. Obsesie a lumii, a timpului nemișcat. Un cosmos sempitern reglementat de repetiția indefinită : („Întotdeauna același sunet, aceeași oră : parcă toate lucrurile din lume ar fi avut / o singură moarte în aceeași inimă" — *Poem*. Iubirea, sub zodia crepusculară, este un agent al acestei încremeniri cosmice. Poematizare de cele mai multe ori a despărțirii, a rupturii și înstrăinării, lirica erotică abundă în viziuni și mai ales profeții ale unei reduceri a lumii vii la inerția neînsuflețitelor. („ Amîndoi, agățîndu-ne de frunze, / vom opri buruienile din creșterea lor. / Și nimic nu se va ma întîmpla, nimic" — *Toamnă*). Într-una din capodoperele liricii lui Doinaș și ale poeziei române de dragoste, *Astăzi ne despărțim*, această nemișcare

consecutivă morții unei iubiri e atribuită unui „anotimp fermecat", anotimp al anihilării timpului și al imobilității cosmice: „Oamenii vor crede că sîntem dușmani. / Între noi, lumea va sta nemișcată / ca o pădure de sute de ani / plină de fiare cu blană vărgată". În balada *Acela - care - nu - se - teme - de - nimic*, „cel ce-așteaptă nemișcat, / stăpîn pe sine și pe vreme . . . " triumfă asupra mișcării.

Agonic-crepuscular, tinzînd spre nemișcare, spectacolele lui Doinaș au în același timp un caracter arhaic, primordial. Ele țin de o ordine străveche („Mai vechi ca lumea însăși e ospățul" — *Symposion*). Această ordine reapare prin repetiții ceremoniale, rituale. În baladele din perioada 1943—1948 gesticulația este festiv-ceremonioasă, gesturile se repetă. Însăși structura preferată de Doinaș a baladei pretindea o asemenea repetiție — ca într-un balet — a mișcărilor, specia aceasta a narațiunii lirice utilizînd mai ales evenimentul emblematic care semnifică un șir întreg de evenimente.

Balada doinașiană, de sorginte romantică, cunoaște, de asemenea, un cvasi-refren prin care înaintarea narațiunii se aseamănă nu cu o desfășurare liniară ci cu una în spirală, ciclică (*Mistrețul cu colți de argint*, *Acela - care - nu - se - teme - de - nimic* etc.). Astfel se explică preferința pentru motivele sau temele care presupun repetiția rituală fastuoasă, ritmică. Exemplară este, în acest sens, *Balada schimbului în natură*, în care vasele cartagineze, după ce au tăiat „o mare ritmică", prin „tactul" vîslelor egale" acostează la un țărm pe care bărbații depun „liturgic" mărfurile lor. „Apoi ca la un semn, cu alte urme / în șiruri ordonate, taciturne, / veneau locuitorii din ținut / și-apreciind din ochi acel tezaur / puneau alături bulgări mari de aur / și dispăreau cu pasul reținut. Spectacolul policrom de o barbar-rafinată artă, al „schimbului în natură" este unul din jocurile străvechi a căror pierdută eleganță rituală o urmărește nostalgic poetul. Transportul urnei funerare a lui Demetrios, „ în ritmul grav al imnului duios", spre „limanul grec" este, în balada *Funeraliile lui Demetrios*, un alt exemplu de reprezentație cultică a unei ordine arhaice. Deși aceste spectacole reprezintă o lume scufundată, un timp pierdut, ele reapar uneori, cu amintita aură crepusculară, precum în balada *Symposion*: „Cîntarea asta sumbră, tremurată e ca un glas pierdut, de altădată; / sărutul vine singur, înglodat; / îmbrățișarea asta s-a mai dat; / iar zîmbetul plăcerii are-un sclipet / îmbălsămat, ca regii din Egipet: un semn făcut de nimeni nimănui /. Ah, totul e un vis, o altă lume, / Iar noi jucăm, în tinere costume, / un rol încărunțit cum altul nu-i . . ." Altă dată, din starea letargică, de amurg continuu, resurecția, reactualizarea — nu numai prin joc ritual și mască ci în adevăr, în ființă — devine posibilă. Astfel e în *Baladă întrebării lui Parsifal*.

Căci triumful nemișcătorului asupra mișcării, ca și repetiția ciclică, spectacolele rituale, posibilitatea rejucării aceluiași joc cu alte măști, pînă și refrenul baladesc, sînt expresii ale unei nostalgii fundamentale, ale unui platonism funciar al liricii lui Doinaș. Ea revelează o aspirație subiacentă spre tiparele eterne, spre frumosul chip nepieritor al celor pieritoare. „Mereu senin și tînăr, într-o singurătate / a lucrurilor pline de flăcări, care mor / în locul meu, fidele, — eu împlinesc în toate / tiparul frumuseții și nemuririi lor" (*Aniversare*). Succesiunea generațiilor, perindarea, căderea însăși (ca în *Elegie*, trecerea acelui „ scut albastru" al frumuseții de pe

umerii unor fecioare, cînd acesta cade pe umerii altor fecioare, „într-un joc de-a pururi cunoscut") toate acestea sînt reversul unei efigii poetice care scînteiază uneori în poezia lui Doinaș, și care este efigia eternității. Autoportretul ideal, ipostaza exemplară a poetului este aceea a „omului cu compasul". Fără să fie, ca și Ion Barbu, ferventul unei mai sacre și mai pure geometrii, nici adeptul ridicării „la modul intelectual al Lirei", Doinaș își subordonează vizionarismul (chiar și în epoca baladelor, a tumultuoaselor spectacole cosmice, a urmăririi fiarelor în păduri congelate — *Toamna* — a unei emblematice zoologii cerești — *A cerului pădure răsturnată*) unor „prea statornice tipare". Încercînd să reprezinte ordinea nemișcătoare, eternă, incoruptibilă a acestora, poetul face uz de uneltele magiei geometriei, astrologiei. „A zgîriat aseară pe nisip / formula unei alte ordini, care / conține-al lucrurilor tainic chip, / cel fără de ruină și mișcare." (*Omul cu compasul*). Instrument fragil, „compasul, inginer de armonii" este amenințat de degradarea, de corupția formelor („Tulpini diforme, zgîrciuri pe nisip / rănind idealul receptacol / și ruinară transparentul chip / căruia eu i-am fost umil oracol" — *id.*). Poetul încearcă necontenit să refacă sau, măcar să reamintească, „aulicul tipar" (*id.*).

Un mit — central în poezia lui Doinaș — prezidează spectacolul văzutelor ca și al tainicelor tipare. E mitul *ochiului* care ne privește („Un ochi închis în sine ne privește / din veac asupra noastră pironit" — *Ochiul*), în care sîntem captivi („Din uriașa-i sferă vizuală / afară niciodată nu ieșim" — *id.*). Viziune care este a unui artist primordial, exemplar, al aceluia „care vede ce gîndește", care dă ființă viziunilor sale. Ca motiv obsedant, ochiul reapare în poezia de mai tîrziu a poetului (*Nocturna I*), în care „o cucuvaie ne soarbe-n ochiul ei", noi fiind „captivi în iris"; *De-am fi cu-adevărat*: „Doamne, eu știu că ne visezi"; *Ce-are a face*: „ochi întors spre sine — orbind mereu . . . " ; *Trei ipostaze ale mării*: „O pupilă / acoperită cu *orfir* se uită / din ce în ce mai insistent la mine . . ." Acest imago al Ochiului este semnul cel mai evident al poziției poetului ca *spectator*, pentru care totul se convertește în viziune, dar pentru care toate cele văzute sînt abolite în reprezentația unui spectator absolut. Căci poetul se știe rob al perspectivei („Eu, sclav al perspectivei, privind de jos spre ceruri" — *A cerului pădure răsturnată*) și aceasta dă viziunii sale caracterul dramatic. Forma dramatică, lirică a baladei n-a fost aleasă pentru simple rațiuni tehnice.

Desigur, după cum nu toată producția lirică din prima perioadă a poetului este baladescă, tot astfel nu toate baladele și poemele-spectacol sînt subsumabile unei asemenea perspective dramatice. Recunoaștem astfel formele minore ale fabulei, în care mitic sublimul apare asociat cu grotescul (ca în *Forma omului*), ori ale anecdotei baladești (de ex. *Sf. Gheorghe cel Fals*). Pot fi recunoscute, de asemenea, în unele producții lirice (de ex. cele din ciclul *Jucătorul de șah*, publicate în *Ce mi s-a întîmplat cu două cuvinte*) unele relicve ale micului romantism tardiv), *fin - de - siècle*, care le apropie de poezia lui Coșbuc. Dealtfel, niciodată versul lui Doinaș n-a fost mai cantabil ca în acele poeme în care poți recunoaște unele sonuri coșbuciene.

Dacă în prima manieră poetică a lui Doinaș, patosul și verva retorică de origine romantică se asociază cu calma detașare, cu o ironie sau o poză a ironiei (nu mai puțin romantică), dacă alter-ego-ul poetului poartă

uneori masca atît de juvenil-teribilistă a dezabuzării (de pildă în *Jucătorul de șah*), cu timpul sensibilitatea sa adoptă mai mult calmul, detașarea, egalitatea de umoare ca *stări poetice*. Aceasta este, de altfel, starea care convine „omului cu compasul". Acesta adoptă locul său favorit, al spectatorului unui univers-sferă (*Orologiul de gheață*), descoperind în dispersiunea lucrurilor unitatea esenței, tiparul, modelul dintîi („Ca roiuri de ornice, prinse-n îngheț / ce-mi mîngîie ochii și părul, / descopăr în lucruri tiparul măreț, / modelul dintîi, Adevărul.").

În poeziile din anii 1955—1964 se observă restricțiile la care poetul se supune, asceza pe care și-a impus-o. Reflex liric în aparență, de fapt, manifest nu numai în artificioasele compuneri din *Cartea Mareelor*, cît și în sonete (1954—1957), dintre care unele (*Apollo îmbrățișînd pe Dafne preschimbată în taur*, *Ovidiu la Tomis*, *Niobe*) păstrînd decorul clasic al unor balade. Față de intensa maree poetică din prima perioadă, față de retorismul rareori cu panaș, precum acela al lui Radu Stanca, mai curînd dramatic, al poeziei începuturilor lui Doinaș, maturitatea sa se manifestă, înainte de toate, printr-un spor de economie a mijloacelor, prin reducerea elocinței, prin agravarea unui ton elegiac, prin recunoașterea unei involuții în ordinea vizionară compensată prin rafinamentul verbului: „Grăim în aur și argint. / Dar ah! cîndva cu guri de pară / străfulgeram tăcerea clară / dintre silabele de-absint" (*Vîrstă*). Dar și în poeziile din această perioadă întîlnim reveria preferată a poetului, aceea a locului privilegiat din care să-și ofere un *spectaculum mundi*: „Visez mereu un loc privilegiat (deasupra fenomenelor pestrițe) / din care să cuprind, netulburat, / dar mișcător, întregul lor regat, / ca osia — cutreierul de spițe." (*Visez mereu*). Aceeași platonică nostalgie: „Cu lumea aruncată peste umăr, / platonicului cer supra-ceresc / să-i caut poarta, simplu și firesc, și s-o deschid rostind solemn un număr" (*id.*). Se accentuează însă perspectivismul poetului (*Triplă răsfrîngere*) și totodată crește ponderea reflecției, a meditației, în poemele sale. Doinaș devine mai sentențios; abundă interogațiile lirice în poemele sale. Întrebările acestea la care nu se răspunde conferă poematizării un caracter enigmatic. Metafora e supusă unui regim auster, în schimb proliferează alegoria. Astfel balada lirică piere și în locul ei apare parabola și, ceea ce se poate numi, *enigma*. *Clipa despărțirii* este exemplară pentru această specie în care nu se cultivă misterul ci tîlcul abscons: „Distanța dintre noi se face fulger, / Și păsări zboară prin cenușa caldă, / cu țipete livide. Și străinul / ce trece iute ca alergătorul, / nu simte, vai! că pieptul lui a rupt / o panglică subțire, ce lucea, / cu disperare, între ochii noștri . . . " Parabolele propun asemenea tîlcuri, introducîndu-le uneori printr-o scurtă expoziție în care domină un umor negru (*Ah, zice Cummings*, *Reportaj din sac*, *Somnambulul*, *Asediul*, *Alibi* etc.). Enumerări ciudate, dispuse sub forma unor liste heteroclite (*Vestea*, *Sentința*), contribuie la sporirea enigmaticului în aceste parabole hître: Grotescul unei fiziologii bizare (*Tubularia*) amintește anatomia monstruoasă din *Forma omului*.

O manieră nouă se constituie astfel, manifestă în poeziile de după 1968. *Tîrziul*, *Departele* (sînt cuvinte ale poetului) au început să bîntuie în poezia sa. Anxietatea pe care de fapt poetul n-o cunoștea sau o jugulase mai demult, dobîndește o expresie tot mai clară. O teamă organică cu aluzii thanatice („un ger lăsat în trupuri"). Toamna e îmbelșugată dar, în ceasul

tîrziu, „descoperi în azurul beat ivirea / unor cumplite păsări . . . ", vestitoare ale agoniei. Totuşi, legăturile poeziei lui Doinaş cu trăirile plenare, cu *prea-plinul* şi nu cu neantul ţin de însăşi natura acestei poezii. Prea-plin al liricii care, în ultimele cicluri lirice din *Alter-ego* şi din *Ce mi s-a întîmplat cu două cuvinte* se manifestă, pe de o parte, în formularea gnomică, sentenţioasă, a unor versuri pe care am putea să le numim sapienţiale.

Tonul e oracular chiar şi atunci cînd se rostesc banalităţi („Înscrie-ţi adevărul pe o frunză", „Nimic nu ne rămîne în palmă"). Alte ori formula e mai absconsă şi exprimă mai curînd dibuirea în întuneric a unui gnostic decît siguranţa de sine a unui dascăl. Enigma continuă să surghiunească misterul („Cuvîntul *taină* l-am alungat : / De-atunci sînt speraclu" — *Ce mi s-a întîmplat cu două cuvinte*). Dar sub formule asertonice, ca şi în interogaţii, se simte înfiorarea existenţială : „Cine va da din nou silabei noastre / lumea pe care o risipim".

Nici în această ultimă fază a sa, poezia celui care exclamă o dată „pe veci să mă îmbete Adevărul" (*Visez mereu*) nu devine un discurs intelectual, plin de filozofeme, deşi undeva la temeliile acestei construcţii poematice este îngropat un asemenea discurs. Abstracţiile se fac, dealtfel, tot mai rare în poezia lui Doinaş, respectiv în producţia lirică, atît de importantă din anii 1969—1971. O mutaţie s-a produs în creaţia sa. Desigur, în unele parabole lirice — precum în *Sabia lui Tristan*, *Demosthene* sau în poezia titulară a volumului *Ce mi s-a întîmplat cu două cuvinte*, continuăm să-l vedem pe poetul baladelor de altă dată manevrînd cu desăvîrşită iscusinţă un fel de teatru poetic de marionete imaginare. Tot aşa în ceea ce am putea numi pastelurile citadine, creioanele sau schiţele sale lirice, precum un *Proiect de edificiu sentimental*.

O mutaţie s-a petrecut în scrisul lui Doinaş. Simptomul cel mai semnificativ îl constituie prezenţa aproape continuă în ultimele cicluri poetice a unui motiv al cuvîntului. O adevărată obsesie a verbului (şi mai mult chiar a fenomenelor) indică în poezia lui Doinaş orientarea acesteia spre aventurile moderne ale limbajului. Nu arătase poetul (într-un articol republicat în volumul *Poezie şi modă poetică*) că „limbajul însuşi devine prima fiinţă mitologică a lumii moderne : fiinţă activă şi metaforică al cărei glas pare doar a fi glasul Poetului şi a cărei structură pare a fi structura Realului". Risipite printre versurile lui Doinaş, aluziile la cuvînt trădează o preocupare constantă, tot mai insistentă.

„Ce veacuri lipsite de cuvînt ! . . . " exclamă el odată privind în urmă. Altă dată se întreabă : „Cine ştie să spună sub ce cuvinte / sub ce surîsuri prin care ne mîntuim / distanţa dintre noi se mistuie . . . " (*Cine ştie*). Uneori îl înfioară un „gol de cuvînt". Alteori chiar prezenţa unor cuvinte i se pare derizorie : „Nimic mai vorace-nlăuntru mai umil în afară. / Nimic mai puţin dens / asemenea bietelor cuvinte, fanfară / sugrumată de sens". Şi apoi prezente necontenit în versuri şi frînturi de vers : „socoteala dijmei pe vocale . . . " „ o curte cu vocale . . . " „turme cu consoane" şi altele. Poetul trebuie să triumfe asupra unei adevărate crize nominaliste a poeziei sale. El păstrează credinţa născătorului de univers, a făcătorului prin virtuţile verbului. Iată începutul poeziei *Cuvîntarea luntraşului* : „Nemişcat ne restituie rîul / (l-am numit, deci acuma există !). Doinaş nu întîrzie prea mult în această postură nominalistă. Lucrurile

sensibile îşi revendică dreptul lor şi chiar primatul: „Sînt lucrurile. Se-nmulţesc, şi te aşteaptă / cu steagu-n doliu şi cu lănci de ceară".

Volumul *Ce mi s-a întîmplat cu două cuvinte* se încheie cu ciclul *Impresii din copilărie*. Pînă şi poeţii ajung la vîrsta memoriilor. Firește, aceste impresii ale „fîntînii dintre holde", ale bălţii, ale lămpii domestice, ale lanului de grîu, amintirea cailor nu constituie — deşi placentare la anumite experienţe personale — un memorial poetic. Mai curînd — în elegiile acestea cu note agreste, în aluziile acestea la un univers rural poţi întrevedea — ca în filigram, examenul unei conştiinţe ce se întoarce asupra rădăcinilor ei.

Ar trebui citat în întregime acel admirabil *Lan de grîu* ce începe astfel: „Departe — nu. Oricît ar fi distanţa / proptită-n stîlpii vîrstei, depărtarea / amănunţeşte pînă la furnică / acest tezaur vertical: blazonul / sorgintei mele înrudit cu-al morţii, / — şi nu numai prin coasă . . . ".

Fără să fie un *poeta doctus*, Doinaş este un poet care *ştie*. Rafinatul cunoscător se exprimă în eseurile sale, adevărată artă poetică modernă, dar se trădează mai ales în versuri ca acestea: „diftongul lacom din cuvîntul moarte". S-a spus despre el, adeseori, că e un neoclasic. Eroare. Decor mitologic, respect al formei? Dar mitologismele din versurile sale nu sînt doar un decor, iar rigorile formale nu sînt cele ale unui obedient al unei arte poetice desuete. E adevărat, poetul n-are superstiţia inovaţiilor cu orice preţ. El nu se vrea nicidecum un neoprimitiv. Se ştie un poet *tîrziu*: „Noi am sosit tîrziu: ţinutu-acesta / acum e rezervaţie-a tăcerii". Poezia sa, îndeosebi cea din urmă, este a preaplinului tomnatic. Poezia unui manierist avînd nostalgia rigorilor atice.

Dicţionar de critică literară

Iniţiativa de a elabora un dicţionar de critică literară s-a născut la Institutul de istorie şi teorie literară „George Călinescu" în cadrul sectorului de teorie literară încă atunci cînd la conducerea acestuia se afla Vladimir Streinu. Regretatul magistru, poet al criticii noastre literare, s-a străduit să imprime activităţii sectorului un spirit de lucru larg şi receptiv, în care rigoarea ştiinţifică să se îmbine organic cu încurajarea a tot ce este zvîcnire de talent şi de abordare independentă, creatoare, a problemelor literare. După cîţiva ani de rodare, cînd au fost realizate lucrări cu caracter mai degrabă istorico-teoretic (*Istoricul conceptului de roman în literatura română*, *Istoricul conceptului de „poezie modernă"* ş.a.), lucrări ce din păcate n-au fost publicate în volume, ci au rămas în periodice sau în culegeri ale autorilor, în anul 1968 s-a hotărît să se treacă la abordarea unei lucrări de mai mare amploare. Planul şi profilul viitorului dicţionar au fost elaborate sub directa îndrumare a lui Vladimir Streinu, care a insistat îndeosebi asupra ideii că dicţionarul nu trebuie să fie nici lingvistic, nici didactic, nici istoric, nici enciclopedic, ci *critic*. De aici s-a pornit atît în selectarea termenilor cît şi în prefigurarea unor norme pentru redactarea articolelor. În consecinţă, dicţionarul nostru conţine numai acei termeni care fie că sînt folosiţi exclusiv în limbajul critic (aceştia în mare măsură moşteniţi de la vechile retorici), fie că, prin încorporarea lor în limbajul critic, au căpătat accepţii noi. Cît priveşte tratarea, tot sub îndrumarea lui Vladimir Streinu, s-a căzut de acord că şi ea trebuie să fie subordonată scopului. Etimologia se include numai atunci cînd ea este revelatoare pentru accepţia critică, sau cel puţin pentru unele nuanţe ale ei. Totodată s-a cerut autorilor ca în continuare textul să conţină definiţia termenului, un scurt istoric al folosirii lui, dacă e cazul, dar mai ales un comentariu teoretic, de asemenea natură încît să conducă la înţelegerea cît mai adecvată a termenului respectiv, comentariu care să ţină seama, pe de o parte, de dezvoltarea disciplinelor literare în epoca modernă, iar pe de alta, de cuceririle marxism-leninismului.

Din păcate, Vladimir Streinu a condus lucrările numai în etapa lor de început. Moartea l-a smuls din mijlocul nostru. Sub directa lui îndrumare a fost alcătuit doar „glosarul", adică lista termenilor şi au fost citite şi discutate un număr de articole de la primele litere ale alfabetului. Restul a trebuit să fie împlinit mai tîrziu. Un colectiv format din subsemnatul, Nicolae Balotă, Alexandru Săndulescu şi Marcel Duţă şi-a asumat dificila misiune de coordonare a volumului, care sperăm să vadă lumina tiparului în 1974.

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 1, p. 39–49, Bucureşti, 1973

În așteptarea apariției, am hotărît să înfățișăm cititorilor în primul număr pe 1973 al „Revistei de istorie și teorie literară" lista termenilor de la litera A și cîteva articole pe care le considerăm reprezentative. O facem și pentru a da posibilitate beneficiarilor să facă observații critice și sugestii. În concepția noastră dicționarul se adresează unui cerc larg de cititori — literaților în sensul cuprinzător al cuvîntului, filologilor, profesorilor de limbă și literatură din învățămîntul mediu, studenților și chiar elevilor din clasele superioare. Evident, presupunem o anume inițiere, dar avem și ambiția să răspundem prin informațiile comunicate și comentariile noastre unei cît mai întinse arii de nedumeriri posibile. Mai ales în raport cu această sarcină pe care ne-am asumat-o, așteptăm părerile cititorilor. Sîntem dispuși să publicăm unele din ele în aceeași rubrică a revistei, însoțite la nevoie de lămuririle noastre. Am inaugura astfel un nou mod de colaborare, care se va dovedi, sperăm, profitabil și pentru autori și pentru cititori.

MIHAI NOVICOV

LISTA TERMENILOR DE LA LITERA A

Abisal
Abstract — Abstracționism
Absurd (literatura absurdului, teatrul absurdului)
Academism
Acatalectic
Accent
Accesibilitate
Acrostih
Act
Acțiune
Adagiu
Adaptare
Adevăr artistic
Adonic
Aed
Afabulație
Afectare
Aforism
Akîn
Akmeism
Alcaic
Alegorie
Alexandrin — Alexandrinism
Alienare
Aliterație
Almanah
Aluzie
Ambiguitate
Amfibologie
Amfibrah
Amfiguric
Anacolut
Anacreontic
Anadiploză
Anaforă
Anagramă
Anale
Analiză
Analogie
Anapest
Anectodă
Angajat (scriitor angajat, literatură angajată)
Animism
Anonim
Anticalofil
Antici și moderni (cearta între)
Anticlimax
Aristofaneu
Aticism
Autenticitate
Autobiografie
Autohtonism
Autonomia artei
Avangardă
Aventură
Axiologie

ARTICOLE DIN CUPRINS

Abisal — termen folosit în psihologia inconștientului și în metafizica influențată de psihanaliză.

Ca termen referitor la teoria stilurilor (v. expresiile „zone abisale", „celălalt tărîm") e utilizat de Lucian Blaga cu un conținut special în cadrul sistemului său metafizic expus în lucrările: *Orizont și stil* (1935), *Spațiul mioritic*, *Artă și valoare* etc. Și pentru Lucian Blaga regiunile abisale indică ceea ce în psihologie se numește „inconștient". Ca filozof al culturii, de formație idealistă, și oprindu-se îndeosebi asupra actului de creație culturală, Blaga acordă o însemnătate decisivă incon-

știentului. Studiul stilurilor culturale, ca produs al unei năzuințe formative (*nisus formativus*) profunde, alcătuiește o disciplină aparte, pe care o denumește „noologia abisală". Spre deosebire de teoria psihanalitică a lui S. Freud, pentru care inconștientul e un haos instinctual, Blaga pleacă de la premisa înțelegerii „cosmotice" a inconștientului, atribuindu-i structuri și o dinamică proprie (atitudini, orizonturi, accente, inițiative), categorii și forme cognitive proprii, moduri de *personanță* (de la lat. per-sonare) cînd e vorba de *trăiri* și propriile izvoare de informație, cînd e vorba de *cunoaștere*. Astfel categoriile abisale separă ontologic umanitatea de animalitate (în această privință Blaga se delimitează distinct de Bergson și de teoria acestuia despre intuiție). Ideea de a înzestra domeniul inconștientului abisal cu un sistem de categorii paralel cu categoriile conștiinței i-a fost sugerată, după cum mărturisește singur, de Kant. Dar maniera și clasificarea categoriilor abisale aparțin gîndirii blagiene. Astfel, paralel cu categoriile axiologice *conștiente* Blaga indică categoriile *abisale* ale inconștientului și anume orizontul temporal și spațial (cu Spengler și Frobenius are comun numai exemplele), complexul abisal de personanță, „ matricea stilistică", prin care *inconștientul administrează conștiința*. După Blaga, categoriile abisale ale matricei stilistice sînt revelatoare pentru destinul creator al omului. Spațiul mioritic este astfel matricea stilistică abisală a colectivității românești (noțiunea de inconștient colectiv e împrumutată de la Jung). Eminescu, geniul creației culte românești este analizat tot în perspectiva metafizică a unor structuri inconștiente și a unor complexe de „personanță", prin care Blaga înțelege particularitatea inconștientului de a iradia în conștiință structurile și conținuturile sale.

Concluzia teoretică care decurge este că prin creația artistică și culturală, prin *unitatea* și *consecvența* stilistică a acestei creații este justificată și verificată existența categoriilor abisale. De asemenea, aparatul critic de judecată a creației artistice : valorile, normele, criteriile de care conștiința se lasă condusă în *aprecierea* creațiilor culturale sînt „în parte cel puțin" rezultatul unei „personanțe" din inconștient, adică un *ecou al categoriilor abisale*. Categoriile abisale se fac cunoscute conștiinței în mod indirect prin „amprentele" pe care le lasă asupra stilurilor culturii ce funcționează ca unități închegate, adevărate „simililume", „cosmoide".

Principala obiecție ce se poate aduce tezelor blagiene asupra stilului ca un produs exclusiv inconștient este neglijarea determinării social-istorice a creației culturale în general și a stilurilor în special.

Psihologia abisală și atenția scriitorilor dirijată spre experiența inconștientului face epocă în romanul modern odată cu Dostoievski, Proust și Kafka, definindu-se teoretic și artistic un tip nou de roman, personaj și autor, adîncit în studierea stărilor subliminare ale sufletului uman. În poezie, reflexul artistic al psihanalizei abisale e reprezentat de suprarealism și doctrina dicteului automat care va experimenta aceeași tendință a artei moderne, de a converti estetic domeniul nebulos, dar considerat mai *autentic*, al regiunilor abisale ale conștiinței.

Adriana Milescu

Acrostih — din grec. *akros* „extremitate" și *stihos* „vers" — poezie ale cărei prime litere de la începutul versurilor (mai rar, de la mijloc — cu anume regulă, sau de la sfîrșit) citite vertical alcătuiesc îndeosebi un nume propriu — al persoanei căreia îi este dedicată, sau dezvăluie un anumit subiect.

Specie foarte gustată de greci, cultivată și de romani — de Ennius de pildă, după Cicero, și de Plaut, la acesta sub forma unei strofe pusă în fruntea piesei, al cărei titlu e cuprins în acrostih — cunoaște mai apoi, alături de sonet, o nouă înflorire prin poeții Renașterii, prelungindu-și existența pînă în ilustrele acrostihuri ale lui E.A. Poë — unde numele destinatarei e compus din prima literă a primului vers, a doua literă a celui de-al doilea vers ș.a.m.d. (cf. poeziile *A Valentine*, *An Enigma* etc.). — În literatura română, acrostihurile lui Costache Conachi — numite *Nume* — ne fac cunoscute mai multe nume de femei, în lectura primelor litere de la fiecare vers (Marioara), din două în două versuri (Zulnia, Zmaranda, Lucsandra, Elenca, Anica) și chiar din trei în trei versuri (Casandra). De asemenea, este celebru poemul-păcăleală *La noi e putred mărul* . . . trimis de B.P. Hasdeu revistei „Convorbiri literare", sub pseudonimul transparent P.A. Calescu, pe care revista îl publică, neobservînd că lectura verticală a primelor litere echivala locul infamat cu numele revistei.

Marcel Duță

Acțiune — de la lat. *actus* „mișcare". *Acțiunea* denumește faptele, întîmplările, evenimentele, peripețiile ce se succed într-o operă literară, dramatică etc. determinate de relațiile eroului sau personajului principal cu celelalte personaje, sau cu mediul înconjurător. Mai puțin importantă și mai rar detectabilă în unele specii ale genului liric, acțiunea

este esențială în genul epic și fundamentală în cel dramatic — în acesta din urmă confundîndu-se uneori cu însăși noțiunea de „dramă" — numită la început de romani *act* (v.).

Din rațiuni de ordin didactic acțiunea unei opere literare a fost divizată în trei părți principale: *expunere* (v.), *conflict* (v.), *deznodămînt* (v.).

În *Poetica* sa, Aristotel disociază, în concordanță cu *subiectul* (v.), acțiuni simple și acțiuni complexe, și demonstrează necesitatea unității de acțiune, a compunerii operei „în jurul unei singure acțiuni". De aci, mult mai tîrziu, în clasicism, s-a ajuns la principiul celor trei unități (de acțiune, de timp, de loc), mai ales în teatru, ceea ce a constituit principala țintă de controverse a romanticilor — care însă au menținut unitatea de acțiune în drama romantică.

Teoria „logicii artistice" a acțiunii a fost stabilită încă de Aristotel prin indicația ca „o situație să decurgă din faptele petrecute înainte, fie în chip necesar, fie verosimil, căci e departe de a fi tot una dacă un lucru decurge din altul, ori numai vine după el" (cap. X).

Logica internă a acțiunii, sub aspectul *verosimilității* (v.), va deveni esențială în literatura realismului sec. XIX, îndeosebi în romanul psihologic, unde desfășurarea acțiunii determină și caracterizează chiar personajele.

Natura acțiunii în genul epic poate fi *continuă sau cronologică* și *discontinuă*, cu reîntoarceri în timp, avînd modele identificatoare în chiar epopeile homerice: *Iliada* desfășurîndu-și acțiunea conform cronologiei reale a evenimentelor, iar *Odiseea* fiind întreruptă din loc în loc de povestirea unor fapte din trecut („întoarceri"). Modalitatea acțiunii continue, cronologice este substanțial transformată de Marcel Proust, care prin amplul ciclu romanesc *În căutarea timpului pierdut* fundamentează succesiunea epică pe discontinuitatea involuntară a memoriei (teoretizată de H. Bergson). De aci înainte acțiunea va tinde, mai ales în roman, să se dilate, să stagneze, uneori să dispară chiar (ca în noul roman francez) — exceptînd romanul polițist, în care epicul rămîne constitutiv, devenind un fel de „acțiune pură". În fine, sub influența *montajului* (v.) cinematografic, acțiunea a cunoscut un reviriment în literatură, succesiunea epică dînd semnificații noi, prin ea însăși, implicate în chiar alăturarea fragmentelor, părților etc. (ca în *S.U.A.* de John Dos Passos, *Patul lui Procust* de Camil Petrescu ș.a.).

Împreună cu natura temporală, acțiunea mai comportă și una spațială — putînd fi *liniară*, cînd narațiunea urmărește în principal un personaj (ca în romanul de tip picaresc) și în *planuri paralele* sau pe mai multe planuri, cînd evenimentele se desfășoară în serii de acțiuni, de importanță aproape egală (*Comedia umană*, *Război și Pace*, *Ion* etc.).

Marcel Duță

Adevăr artistic — Adevărul artistic se deosebește, fără a-l nega, de adevărul obiectiv, concret, el reprezentînd o oglindire subiectivă, personală și specifică artistului, care proiectează o lume *a lui*, ca emanație a *fantaziei* sale *creatoare* (v.). Adevărul artistic nu coincide în totul cu realitatea (întrucît arta nu este o copie fotografică a realității) și uneori nici în parte. El răspunde pe o latură ideii de *verosimil* (v.), ideii de *realism* (v.) de *autenticitate* (v.). Adevărul artistic trebuie privit ca *adevăr al operei*, care de obicei modifică adevărul nemijlocit al faptelor, în scopul realizării structurii sale unitare originale, comunicîndu-ne un „adevăr" inedit și irepetabil. Adevărul artistic este, mai ales în epoca modernă, propus de personalitatea artistului, în speță, a scriitorului, pentru care vechea teorie a imitației, ca și a tipurilor ideale, a modelelor, au căzut în desuetudine. Iulius Caesar al lui Shakespeare se îndepărtează considerabil de acela văzut de G.B. Shaw, așa după cum alta este imaginea Ioanei D'Arc în piesa *Sfînta Ioana* de același autor și în piesa *Ciocîrlia* de Jean Anouilh. De asemeni, constatăm deosebiri esențiale între romanul *Răscoala* de Liviu Rebreanu și romanul *1907* de Cezar Petrescu, cu toate că autorii tratează aceeași temă. Înțelegem că deși își trage substanța din adevărul vieții, și în cazul de față din adevărul istoric, adevărul artistic nu poate fi confundat cu acestea, el nu reprezintă o copiere a lor, ci o *reflectare* (v.) de un fel deosebit, specifică artei. Nu respectarea întocmai a datelor istorice (istoria literaturii cunoaște atîtea inadvertențe!) i se cere scriitorului, ci propunerea unui adevăr inedit, care să concorde cel puțin într-un punct cu esența umană. De aceea cînd vorbim de valoarea cognitivă a *artei* (v.), trebuie să apreciem nu atît coeficientul de istorie sau de sociologie pe care-l conține opera (și sînt opere care-l conțin într-o înaltă măsură; ex. opera lui Balzac, a lui Tolstoi), cît acel adevăr mai complex, care implică istoria și sociologia, dar care nu se reduce la ele, adevărul despre sufletul omului.

Adevărul în artă a fost legat încă din vechi timpuri de ideea de bine și de frumos. Aristotel, creatorul teoriei *mimesis*-ului, considera, pornind de la acest principiu fundamental al artei, că poezia este mai adevărată ca istoria, deoarece ea „(poezia) operează cu imagini ideale, tipice și deci general valabile, pe cîtă

vreme istoria stă închisă în lumea faptelor individuale, care sînt trecătoare și lipsite de prestigiul suprem al generalității". Teoria imitației naturii, care va fi reluată și dezvoltată în Renaștere, coincide foarte bine cu ideea adevărului artistic văzut ca o reflectare prin opera de artă a realității. Clasicismul francez va adopta teoria imitației, ca expresie în primul rînd a adevărului. „Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable", va spune Boileau. Conform *esteticii clasiciste* (v.), arta scoate în evidență modele ideale, ea construiește un tip ideal pe baza aspectelor individuale. Cu cît o idee e mai generală, cu atît e mai adevărată și deci mai frumoasă.

Abstractizat oarecum de clasicismul francez, adevărul artistic își recapătă înțelesurile antic și renascentist sub impulsurile iluminismului (Shaftesbury, Diderot), cînd frumosul este iarăși identificat cu adevărul și cînd natura e considerată cel dintîi model al artei. Goethe vorbește de dragostea de adevăr ca de un principiu activ, pentru ca Hegel să definească arta ca expresie a adevărului într-o formă sensibilă, cu mențiunea că nu toate adevărurile pot constitui obiect al artei. Mai tîrziu, Cernîșevski va dezvolta această direcție, echivalînd frumosul cu viața. Romanticii, și mai cu seamă cei germani, sînt aceia care inversează raporturile, postulînd pe urmele lui Kant și Schelling că frumosul artistic e superior celui din natură și ajungînd, unii, la opoziția dintre artă și viață. Prin importanța ce o acordă imaginației, ideii de originalitate, istoriei, deci aspectelor particulare, romanticii fac să se modifice noțiunea de adevăr artistic. La aceasta va contribui și E. Zola cu teoriile lui naturaliste, care pun accentul pe factorul temperamental, subiectiv: „Arta este un colț al naturii văzut printr-un temperament". Adevărului artistic universal și abstract, legiferat de dogma clasicistă, i se opun acum o multitudine de „adevăruri" foarte deosebite între ele prin trăsăturile individuale ale scriitorilor, ca și prin curentele și școlile cărora aparțin.

Potrivit esteticii marxiste, adevărul artistic, reprezentînd adevărul vieții (morale, sociale, psihice etc.), așa cum o vede un creator, nu corespunde în sens literal adevărului obiectiv și concret. Reflectarea se produce prin intermediul imaginii artistice, sinteză a raportului dialectic dintre general și particular, și aparține unui creator care marchează opera cu personalitatea, cu subiectivitatea lui. De aceea, procedeul confruntării, de care s-a abuzat la noi de către critica sociologist-vulgară, între adevărul operei și adevărul vieții sau între opera și biografia scriitorului, minimalizîndu-se sau ignorîndu-se specificul ei, nu poate constitui un principiu esențial în aprecierea critică, ci doar unul auxiliar, subsumat criteriului estetic.

Al. Săndulescu

Alienare — Termenul a intrat în circulație românească prin calchierea francezului *aliénation*, derivat, la rîndu-i, din latina literară, unde-l întîlnim sub forma *alienare* = a înstrăina, avînd ca origine mai îndepărtată helenicul *aletrios* = străin, insolit. În literatură s-a impus relativ recent, prin extinderea înțelesului pe care-l are îndeosebi în filozofie și sociologie. Acolo a fost vehiculat mai insistent începînd cu Hegel, în al cărui sistem desemna exteriorizarea ideii absolute în natură și obiectivarea spiritului în istorie, înainte de a ajunge la conștiința de sine, adică la reintegrarea, prin filozofie. Feuerbach îi dă un înțeles mai apropiat de cel urmărit aici, în sensul că el vedea în alienare pierderea de către om a esenței sale prin religie (unde aceasta este transferată unei ființe exterioare — Dumnezeu) sau prin alte forme eronate ale suprastructurii. Marx și Engels au explicat fundamentul social al alienării prin existența „muncii înstrăinate" scăpată de sub controlul conștient al înfăptuitorului ei, în condițiile existenței proprietății private asupra mijloacelor de producție. De asemenea, prin Kierkegaard, Heidegger, Jaspers, Husserl, dar mai ales ceva mai recent prin existențialiști ca Sartre, Gabriel Marcel etc. s-a conferit o nouă dimensiune acestei noțiuni (sinonimă cu cea, tot atît de intens vehiculată, de *înstrăinare*), extinzînd-o pînă la nivelul unei categorii filozofice fundamentale, de unde, prin eseistică mai cu seamă, a început să preseze asupra terenului literar. La noi, au vorbit, accidental sau mai insistent, despre înțelesul sociologic și filozofic al alienării, M. Ralea, Tudor Vianu, Camil Petrescu, unii „trăiriști", pentru ca în actualitate să circule intens în toate aceste domenii. În literatură, două par a fi înțelesurile mai conturate:

1. — Primul are în vedere literatura menită a cuprinde alienarea, înstrăinarea omului de esența sa, literatură care a dat contemporaneității o întreagă pleiadă de scriitori ai curentului existențialist sau marcați de acesta, precum Sartre, al cărui roman *La nausée (Greața)*, 1938, e întrucîtva cap de serie, deși mai ales *L'Etranger (Străinul)*, 1942, al lui Albert Camus îi consacră formula, căreia se tinde a i se găsi precursori iluștri de la tragicii greci la Shakespeare, Cervantes, Balzac, Flaubert (vezi și bovarism), la Dostoievski, Andreev, Čapek, dar mai ales la Kafka și alți scriitori recenți, care nu numai că nu integrează sau chiar confundă înstrăinarea omului de esența sa cu alte date ale existenței

lui individuale și sociale (înstrăinarea apărută, conform teoriei marxiste, o dată cu diviziunea socială a muncii), ci o extrapolează, făcînd din ea o coordonată decisivă, cu urmări fatale asupra condiției acestuia (de unde și polemica între marxiști, care explică alienarea prin anomaliile societății, și existențialiști, care o instituie ca un dat etern al omului). Alături de eseistică și roman, într-o măsură și de poezie — teatrul, îndeosebi cel al *absurdului* (v.), de factură Ionesco, Beckett, Frisch, Dürenmatt etc. au reliefat alienarea la care este supus omul în societatea contemporană, urmările nefaste ale acesteia asupra sa. Numai că în timp ce existențialiștii înclină mai mult spre teoretizarea înstrăinării și a absurdului, ceilalți îi înfățișează diversele aspecte.

2. — Al doilea sens implică teoriile marxiste, existențialiste, avangardiste etc., care, fiecare cu nuanțele respective, vorbesc despre alienare, înstrăinarea literaturii, de maniera sa în anume perioade sau împrejurări istorice, de aservirea și „prostituarea" acesteia, impas din care trebuie salvată prin revoluție și prin înarmarea scriitorului cu o viziune clară asupra lumii (teoria marxistă), prin distrugerea radicală a operelor literare anterioare și crearea unora noi (avangardism), prin asumarea conștientă a acestei înstrăinări fără ieșire (existențialism) etc. Se vorbește, de asemenea, de înstrăinarea limbajului, în general a mijloacelor de comunicare ale omului, alienat după unii în toate planurile ființei lui. În fond, toate aceste sensuri surprind o realitate socială, filozofică, artistică și literară, pe care, fără a o neglija, e mai profitabil a o înțelege și circumscrie decît a o exagera.

G. Muntean

Aluzie — (lat. *allusio* din *ad ludere*, comunicînd ideea de joc, de orientare a jocului, de glumă). Figură de stil constînd în a exprima un lucru cu intenția de a face să se înțeleagă un altul: „Bate șaua să priceapă iapa", spune lapidar și sugestiv înțelepciunea populară. Aluzia este de fapt o comparație subînțeleasă, un fel de *alegorie* (v.), care mai curînd insinuează decît numește apropierea dintre cei doi termeni. Ea trebuie să fie discretă, spre a-i oferi cititorului și ascultătorului plăcerea de a o dezvolta el însuși, dar în același timp și destul de transparentă spre a nu risca să cadă în gol.

Producînd efectele cele mai diverse și mai neașteptate, aluzia este familiară mai cu seamă genurilor în care autorul se adresează direct publicului, cu intenții moralizatoare, polemice, satirice. Astfel, ea abundă în fabulă, în teatrul comic, în vodeviluri, operete, reviste, în parodie și foiletonul ziaristic, devenind uneori o armă foarte periculoasă pentru adversar.

Publicul reacționează în raport cu gradul său de cultură și de informare privind obiectul pe care-l vizează aluzia. Uneori, el aplică singur ideile operei unor realități ce nu erau în vederile autorului.

Dicționarele de retorică și stilistică poetică ajung să reconstituie o gamă foarte întinsă de categorii ale aluziei, clasificate mai întîi după origine și sens: istorică, mitologică, nominală, verbală, literară, politică, socială, anticlericală etc.; apoi, după caracterul funcțional: de circumstanță, de transfer, formală, simbolică. Acest clasament, avînd un scop demonstrativ, e arbitrar pentru că în realitate categoriile apar mai puțin în stare pură, ele prezentîndu-se de obicei cumulate și interferente. În *Scrisoarea III*, Eminescu folosește o aluzie nominală (aceea care se sprijină pe un nume propriu avînd putere insinuant-evocatoare), aluzie, prin natura și obiectul ei, în același timp simbolică, politică și satirică:

„Dintr-aceștia țara noastră își alege astăzi solii!
Oameni vrednici ca să șază în zidirea sfintei Golii!"

De asemeni, întrunind mai multe caracteristici (politică, satirică, polemică, de circumstanță) este aceea și mai transparentă, care-l ține pe C.A. Rosetti în cunoscutele versuri:

„Și deasupra tuturora oastea să și-o recunoască
Își aruncă pocitura bulbucații ochi de broască."

Proverbele, zicătorile, istorioarele populare, fabulele lui Gr. Alexandrescu, teatrul lui I.L. Caragiale, parodiile lui G. Topîrceanu sînt pline de aluzii. Iată un exemplu din *Povestea vorbii* de A. Pann, definind o fizionomie morală, cu valoare generalizatoare „Să vorbească și nea Chilom că și el e om". Și un altu din *O scrisoare pierdută*, insinuînd ironic și subtil o situație particulară circumstanțiată (furtul scrisorii de către Cațavencu), ce nu se poate înțelege decît în contextul comediei: „ *Cetățeanul*: O scrisoare, da domnule Nae . . . *Nu mai mergem pe la o țuică?*" De la mînia sarcastică pînă la ușorul *calambur* (v.), parcurgînd diverse grade de intensitate, fiind mai directă sau mai ocolită, aluzia, în esență, o *exprimare eufemistică* (v.) este una dintre figurile de stil cele mai productive, cu mari posibilități de conservare și de înnoire. Spre deosebire de *comparație* (v.) sau *antiteză* (v.) ea cunoaște într-o mult mai mică măsură procesul căderii în desuetudine. Poezia modernă, mai ales de la simbolism încoace, o folosește în mod frecvent.

Al. Săndulescu

Antici și moderni (cearta dintre) — Din punct de vedere istoric reprezintă perioada secolului al XVII-lea francez dominat de disputa dintre partizanii Antichității — Boileau și Racine și de cei ai spiritului modern — Descartes, Perrault, Fontenelle. Anecdota acestui conflict cu profunde semnificații pentru evoluția literaturii reține ca dată memorabilă ședința Academiei franceze din 27 ianuarie 1687, cînd Perrault citește asistenței poemul intitulat *Le Siècle de Louis le Grand*, proclamînd superioritatea contemporanilor față de antici. Boileau are o reacție nestăpînită și se ridică înainte de sfîrșitul lecturii, strigînd că aceasta e o rușine pentru Academie. Lucrările care marchează critic și filozofic cearta dintre antici și moderni sînt : *Parallèle des Anciens et des Modernes* de Ch. Perrault, apărută în 3 părți, din 1688, 1692 și 1697, *Discours sur les Anciens et les Modernes* de Fontenelle și *Reflections sur Longin* de Boileau. Ecoul acestei dispute se prelungește în Anglia cu Wotton, Bentley, unde pierde însă perspectiva filozofică a reacției împotriva Antichității. Spiritul polemic al acestei dispute cunoaște o nouă reînviere în sec. XVIII francez, odată cu controversa dintre La Motte, autorul unei traduceri din *Iliada*, „ corijată" și deci travestită secolului iluminist și M-me Dacier, traducătoare onestă a lui Homer.

Cearta dintre antici și moderni este un moment din istoria ideii de progres în artă și literatură, manifestat în forme moderate și anterior secolului XVII francez, sfîșiat de această ireductibilă opoziție. Astfel contemporanii lui Augustus se considerau *moderni* față de Eskil, Sofocle, Euripide, Platon, Aristotel. Împotriva preeminenței spiritului Antichității se ridică Italia, care îi opune valori ca Petrarca, Dante, Boccaccio, Ariosto, Tasso. Argumentul filozofic al intoleranței superiorități limitative a anticilor asupra modernilor este oferit însă de Perrault în lucrarea citată, prin aplicarea în artă a cartezianismului, și anume a rațiunii și progresului spiritului uman. Cîteva idei care au intrat în istoria criticii literare : independența gustului, eliberarea spiritului creator modern de povara puțin onorabilă a imitației, abolirea regulilor imuabile de judecare a frumuseții, care nici ea nu mai apare ca absolută și infailibilă. Se face simțită astfel în critică înțelegerea faptelor de literatură în relativitatea lor.

Adriana Mitescu

Antistrofa — Dacă o strofă este grupul de versuri — de obicei lirice — comportînd o anume unitate de gîndire, dar în orice caz dispunînd de unitatea metrică, pentru că fragmentează unitatea întregului poetic și este urmată de pauză, antistrofa reprezintă, în cuplurile de grupări metrice ale lirismului elin, replica strofei. Ea răspunde întocmai schemei metrice — adeseori liberă — a strofei eline. Etimologicește, antistrofa desemnează partea mișcării circulare ce închide cercul alcătuit de strofă (de la *strèphein* = a se întoarce). La greci, în epoca străveche, adesea corul executa o deplasare în jurul altarului, obicei care a fost continuat și pe scenă, realizîndu-se această mișcare de la dreapta spre stînga, cînd era vorba de strofă, și revenind la poziția de la începutul strofei, pentru a se putea cînta antistrofa. În vechea comedie atică, aceea a lui Aristofan, *antistrofa* denumea cea de-a patra parte a unei comedii ; ea urma parabazei, adică evoluției corului, ca să poată vorbi — într-o tiradă — corifeul spectatorilor, dar corul „ se întorcea", apoi, în poziția inițială, concluzia tiradei fiind epirema (cea de-a șasea parte a comediei vechi). Clasica înlănțuire a strofelor, antistrofelor și epodelor a fost introdusă în veacul VI î.e.n., de către întemeietorul marelui lirism coral grec, Stesihor. Gramaticii din epoca elenistică considerau ca fiind *antistrofe* și inversiunile de cuvinte, iar în retorica veche antistrofa desemna ceea ce se numește, în mod curent, *epifora* : membre de frază paralele ce sfîrșesc la fel, grație aceluiași cuvînt sau aceluiași grup de cuvinte, asemenea refrenului : „Vrea totul, poate totul, face totul". Pentru antistrofa retorică s-ar putea considera clasică această frază a lui Demostene : „Cînd ni se întîmplă să dobîndim un bine, vădim multă recunoștință soartei ; dar, pierzînd vreun lucru, pierdem în același timp și amintirea recunoștinței față de soartă".

Radu Hîncu

Apolinic și dionisiac — Două categorii estetice elaborate de Nietzsche și prezentate de el în *Nașterea tragediei din spiritul muzicii* (1872) drept un cuplu al factorilor determinanți ai artei eline, factori ce ar putea fi, însă, aplicați creației artistice din toate timpurile. Termenii derivă din numele celor două divinități : Apollo și Dionysos, în care filologul și gînditorul, forțînd interpretarea mitologică, vedea : în primul, zeul fericitor, al frumoaselor aparențe ale lumii fanteziei, al luminii și profeției, patronul artelor plastice și al poeziei epice ; în al doilea, zeul beției delirante, al dansului orgiastic, al trăirilor extatice, care patronează muzica și poezia ditirambică. Pe această opoziție mitică se întemeiază distincția între *a* și *d* ca între două „instincte" sau impulsuri esențiale care sînt în legătură cu cele două lumi artistice, ale *visului*, respectiv *beției*. Aplicînd tezele filozofiei lui Schopen-

hauer referitor la „lumea ca voință și reprezentare", Nietzsche considera *visul* drept o transfigurare a realității empirice, care la rîndul ei este aparență, fenomen dominat de *principiul individuației*; *beția* ca delir care rupe vălul aparenței, distruge *principiul individuației* și determină identificarea omului cu realitatea în esența ei numenală, care e suferință și oroare. Ca principii estetice, *a.* și *d.* sînt impulsuri și, totodată, momente esențiale în creație. *A.* reprezintă seninătatea contemplativă, apetența calmă spre imaginea frumoasă, spre forma armonioasă, spre echilibru, ca și viziunea optimistă; *D.* sparge echilibrul, tinde spre lipsa de formă, răscolește instinctele, e principiul dinamic, unificator al contrariilor. Tipul artistului *a* este cel oniric (*Traumkünstler*), pe cînd *d.* este un artist al beției (*Rauschkünstler*). Cele două categorii estetice apar împerecheate și producînd împreună (prin transpunerea corului *d.* într-o lume a imaginii *a.*) o operă de artă în aceeași măsură *a.* și *d.*: tragedia atică.

Nicolae Balotă

Arta — Cuvînt de origine latină, încetățenit în limba română prin filieră franceză, denumește în sensul cel mai larg ansamblul de mijloace și procedee ce se cer a fi însușite și stăpînite pentru atingerea perfecțiunii într-o anume activitate. Orice profesiune se poate exercita cu artă și într-un asemenea context cuvîntul nu traduce decît o apreciere superlativă. Dar însoțit de un determinativ poate defini o vocație și o dexteritate specială. Astfel încît într-un anume sens există tot atîtea „arte" cîte profesiuni: arta medicală, arta inginerească, arta militară, arta culinară etc. Deținătorul unei arte este un artist (sau artizan). El este creator întrucît produce ce nu există în natură. „Arta, spunea Bacon, este omul adăugat naturii". Ceea ce invederează de ce, cu timpul, din aceeași tulpină au crescut două accepții diferite, deși înrudite. În evul mediu artele au început să fie împărțite în arte liberale, pentru executarea cărora trebuiau cultivate facultățile intelectuale și arte mecanice, care reclamau, dimpotrivă, iscusința efortului fizic. În universitățile evului mediu se predau șapte arte liberale: gramatica, dialectica, retorica (trinium) și aritmetica, geometria, istoria și muzica (quadrinium). Abia în epoca modernă, începînd cu Renașterea, a început să capete consistența noțiunii de *arte frumoase*, adică arte al căror scop e să producă obiecte avînd proprietatea de a provoca satisfacții estetice. Și mai tîrziu, în urma unei și mai ample generalizări, prin *artă* a început să fie înțeleasă creația menită să răspundă setei de frumos a omului. E de observat că în acest fel sensul inițial n-a fost părăsit cu totul, căci setea de frumos poate fi potolită și prin contemplarea oricărei perfecțiuni, dar concomitent ea își creează și un domeniu specific, care o slujește în exclusivitate. Arta s-a născut în muncă și prin muncă, deoarece numai datorită exercițiului „mîna omului a putut atinge acel grad de desăvîrșire care i-a permis să creeze asemenea minuni ca tablourile lui Rafael, statuile lui Thorvaldsen sau muzica lui Paganini" (Engels).

În concepția materialist-dialectică arta este o formă de exteriorizare a conștiinței umane, avînd un domeniu specific, determinat atît prin obiectul ei, cît și prin formă. Obiectul artei fiind tot realitatea, el se deosebește de obiectul științei prin integritate. „Obiectul artei, spunea Cernîșevski, este tot ce se găsește în viață și prezintă interes pentru om". Din această cauză reprezentările (imaginile) artistice se deosebesc de noțiunile științifice prin caracterul lor concret și senzorial. Servind ambele aceeași sete de cunoaștere a omului, ca și aspirația lui către luarea în stăpînire a realității înconjurătoare, știința și arta formează totuși un sistem bipolar. În timp ce știința tinde către o cunoaștere exactă, analitică și sistematică, orice operă de artă ca un produs al imaginației contribuie la cunoașterea lumii de către om global, existențial, ca printr-o experiență emoțională în procesul căreia auditoriul se substituie într-o măsură mai mare sau mai mică creatorului. Un obiect de artă nu condensează în sine doar rezultatul unei cunoașteri, dar și drumul către ea. Arta reprezintă în acest fel modalitatea cea mai înaltă de satisfacere a nevoilor estetice ale omului. De aceea estetica se ocupă cu precădere de esența, trăsăturile specifice și legile artei.

O problemă la care diferitele sisteme estetice au dat răspunsuri variate, adesea contradictorii, e aceea a finalității artei. Rezultînd dintr-un efort care nu are în vedere o utilitate imediată, producînd opera fără aplicabilitate în activitatea de producție sau cea social-organizatorică, arta a fost și continuă să fie considerată de numeroși esteticieni ca neavînd finalitate. În plan filozofic, întemeierea cea mai completă a acestei concepții a dat-o Kant, de la care ne-a rămas și celebrul dicton potrivit căruia arta ar fi o „nobilă inutilitate" Mai tîrziu Croce a făcut în acest domeniu. unele disocieri semnificative: lipsită de finalitate ar fi, după filozoful italian, doar expresia artistică, în timp ce producerea de opere de artă presupune inevitabil un scop social. În plan strict estetic constatarea finalității artei a condus la diferite variante programatice ale *artei pentru artă* (v.), *poeziei pure* (v.) etc.

Potrivit concepției marxist-leniniste, arta ca o formă a conștiinței sociale nu poate să nu aibă și o tendință, dar care se manifestă adesea, cum a arătat-o la noi C. Dobrogeanu-Gherea, nu în mod pragmatic (sau „tezist"), ci implicit. În consecință, fără a fi suficientă pentru crearea unor opere de valoare, aderiunea la ideologia înaintată a epocii asigură condițiuni mai favorabile pentru valorificarea talentului și a înzestrării artistice.

O dovadă a legăturii indisolubile dintre creația artistică și viața socială o constituie însăși evoluția artei. Hegel a fost primul care a încercat să descopere legitățile interne ale dezvoltării artei, deosebind în istoria ei trei mari faze: simbolică, clasică și romantică. Fără să fi fost complet infirmată, periodizarea lui Hegel este considerată totuși cu rezerve de majoritatea esteticienilor. Dintre gînditorii marxiști, Plehanov și Lunacearski au relevat cu remarcabilă fineță variate modalități de determinare a unor mutații în dezvoltarea artei sub influența unor factori sociali în ultimă instanță extraartistici. Totodată însă pînă și exemplul lor a dovedit că numai prin această influență dezvoltarea artei nu poate fi explicată. Printre altele și pentru că în cadrul ei nu poate fi vorba de progres, în sensul uzual al cuvîntului. Spre deosebire de știință, în cadrul căreia orice nouă etapă a dezvoltării le încorporează pe cele anterioare, anulîndu-le astfel, în artă noile valori li se adaugă doar celor anterioare, fără a le anula. Dezvoltarea artei presupune doar continua înnoire, nu și depășire valorică. Poate și din această cauză, mai ales în ultimele decenii, a început să se vorbească tot mai insistent despre o anumită involuție și chiar despre moartea artei ca urmare a tehnicizării vieții și a exploziei informaționale. Se pare însă (cel puțin la aceste concluzii s-a ajuns la cel de al VII-lea congres internațional de estetică, ce s-a ținut în 1972 la București) că asemenea temeri sînt cel puțin premature. Evident, locul artei în ansamblul activităților spirituale se schimbă, ca și funcțiile ei sociale, însă, mai ales în lumea socialistă, există toate condițiunile pentru o nouă înflorire a creației. Avîntul din ultimii ani a preocupărilor pentru diferitele aspecte ale sociologiei artei și *literaturii* (v.) este chemat să așeze pe temelii științifice această perspectivă.

În teorie, istorie și critică literară problematica artei își face loc în măsura în care literatura este considerată o formă specifică a artei — arta cuvîntului. Se știe însă că această identificare e de dată relativ recentă (v. art. *literatura*); pînă nu demult cuvîntul denumea o noțiune mai largă, iar totalitatea operelor și literare și artistice în același timp se definea de obicei ca *poezie* (v.). Totodată literatura ca artă a cuvîntului niciodată nu s-a putut desprinde complet de alte arte, fie îmbinîndu-se cu ele în forme sincretice (cîntecul, opera), fie constituindu-se ca o bază organică pentru realizarea unor producții artistice tot de natură sincretică (teatrul, cinematografia). În nici un sistem de clasificare a artelor, literaturii nu i s-a putut găsi un loc bine precizat. În cazul împărțirii artelor în cele „spațiale" și „temporale", literatura pare a aparține acestora din urmă, dar ea participă totuși, după cum s-a arătat mai sus, la realizarea operelor din cea de-a treia categorie — „spațial-temporale" (teatrul, cinematograful, dansul). Clasificarea artelor în raport cu mecanismul receptării (vizuale și auditive) de fapt lasă literatura în afara sistemului. În sfîrșit, în cazul sistematizării după natura și modul în care diferitele arte se folosesc de limbă, literatura devine de fapt un pivot al clasificării, rămînînd deci din nou neîncadrabilă.

Această situație specifică a literaturii în sistemul artelor se datorește materialului ei specific: limba, care fiind și ea un sistem de semne, face ca literatura să devină un sistem de semne secund, adică un sistem de semne care se alcătuiește cu ajutorul unui alt sistem de semne. Pe de altă parte, folosind ca material limba, literatura inevitabil încorporează în structura ei și elemente ale altor moduri de comunicare și dezbatere: filozofia, politica, știința etc. Fiind în primul rînd artă, literatura o și depășește prin semnificațiile sale, ceea ce îi conferă din nou un regim special.

Se consideră însă că artisticitatea este o condiție necesară de existență a unei opere literare. Un creator de opere literare este un artist pe de o parte pentru că tinde către o perfecțiune a expresiei, iar pe de alta pentru că aspiră către o afirmare plenară a umanului „în conformitate cu legile frumosului" (Marx).

Mihai Novicov

Autenticitate — Însușire a ceva. necontrafăcut, a ceva de un adevăr indubitabil. Corespunde în literatură, mai ales de la sfîrșitul secolului al XIX-lea încoace, actului de identificare a creației artistice cu datul de viață trăit de autor. Diametral opus *academismului* (v.), implică ideea de confesiune neliteraturizată, urmărind redarea palpitului existențial în sine. André Gide este mentorul european al scrisului conceput ca reflex al libertății absolute de-a fi sincer cu tine însuți. La noi, capătă o valorificare în terminologia literară, prin Camil Petrescu, cu pri-

lejul pledoariilor pe care le face acesta, ca teoretician al romanului, pentru o literatură a experienței subiective de cunoaștere, a concretului vital surprins în procesul devenirilor sale. După el, „autentic" este scrisul omului care exprimă „fără ortografie, fără stil, fără caligrafie", animat de o „liminară sinceritate", numai „ceea ce a simțit, ceea ce a gîndit, ceea ce i s-a întîmplat în viață, lui și celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsuflețite". Nu trebuie să se confunde „autenticitatea substanțială", de care face caz Camil Petrescu, plecînd de la schimbarea de perspectivă adusă în expunerea lucrurilor de modalitatea de creație a lui Marcel Proust, cu „autenticitatea materială", formă de documentar brut a „feliilor de viață", cu care se ilustrează naturaliștii. Conceptul pus în circulație de Camil Petrescu este reluat cu frenezie, într-un spirit mai apropiat de acel al lui André Gide, de cîțiva tineri scriitori, deopotrivă romancieri și eseiști, care își propun să se legitimeze, după 1930, printr-o literatură confesivă, în forme directe sau indirecte de jurnal intim, cu o valoare de fișă de temperatură morală. Căutarea „autenticității", pe care o practică în roman Mircea Eliade, Mihail Sebastian, Anton Holban, M. Blecher și alții, este înregistrată pentru prima oară de istoria noastră literară, prin G. Călinescu, într-un capitol special, unde se găsește definită ca „literatură a experiențelor", ținînd de „filozofia neliniștii și a aventurii".

Dinu Pillat

Autohtonism — Preluat din vechea greacă (unde *autos* înseamnă el însuși, în sine, iar *khton* = pămînt), termenul a ajuns să denumească, cu deosebire în literatura noastră de după primul război mondial, o orientare oarecum opusă *exotismului* (v.), și chiar *modernismului* (v.) care avea adică în vedere în special, dacă nu exclusiv, realitățile naționale, locale. Premise ale sale sînt detectabile încă în începutul orientărilor spre valorile naționale, formulate în programul „Daciei literare" și chiar mai înainte, după cum, fără a folosi termenul respectiv, o atare realitate aveau cu precădere în vedere și scriitorii grupați în jurul „Sămănătorului", al „Vieții românești" etc. În acest sens, orientarea respectivă a avut o vreme un rol remarcabil în deșteptarea interesului artiștilor pentru viața poporului și aspectele ei naționale, locale, de la noi etc. Luînd însă, din cînd în cînd, o direcție exclusivistă, autohtonismul a putut conduce către un univers restrîns, un localism exacerbat, ca și spre cultivarea abuzivă a expresiei regionale, a neaoșismului, tincturat uneori xenofob, ceea ce a determinat vicierea unor opere. S-ar putea aminti, spre exemplificare, cazul scriitorilor și artiștilor minori grupați în jurul revistei „Gîndirea" și al altora de aceeași factură sau chiar violent de dreapta care au încercat o autohtonizare programatică a unor aspecte ale credinței creștine, o inventariere și chiar o inventare de particularități ale „sufletului românesc" ce riscau a-l izola și contraface pe acesta pînă la nerecunoaștere. Faptul a fost combătut viu în epocă, iar în polemicile purtate cu adepții acestei direcții, de critici precum E. Lovinescu, G. Călinescu, Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu și alții s-a impus și termenul ca atare, folosit întîi de antiautohtoniști, dar preluat ulterior ca blazon de autohtoniștii înșiși. În limite normale însă, autohtonismul poate fi considerat printre orientările cu urmări favorabile asupra creației artistice, împrejurare ce explică încercările recente de reabilitare a termenului.

George Muntean

Autonomia artei — Etimologic se explică prin îmbinarea cuvintelor grecești *autos* = *însuși* și *nomos* = *lege*. Autonom e un fenomen cu legi proprii de existență și cuvîntul se vehiculează mult în terminologia administrativă; aici autonom e un stat sau o regiune, în cadrul unui stat federal, ținînd de o putere centrală. În filozofie, termenul e introdus de Kant, la care *autonomia voinței* formează cheia de boltă a sistemului său filozofic. Kant desparte morala de religie, îi acordă autonomie, adică legi proprii — cauză și scop proprii. Tot de la Kant provine ideea autonomiei artei; el formulează în *Critica judecății* conceptul frumosului ca scop în sine. Frumosul e ceea ce provoacă sentimentul dezinteresat. Așa se înțelege cum o parte însemnată a artei și poeziei secolului al XIX-lea, mai ales cea post-romantică, cu toată diversitatea stilurilor și modalităților concrete, se unește în această idee obsedantă a transformării operei de artă într-un produs spiritual, cu scop în sine. Procesul de autonomizare a valorii estetice s-a reflectat, așadar, în mișcarea de purificare a artei de valori eterogene: efortul autonomizării se exprimă prin două atitudini aparent contradictorii: una se revendică de la Edgar Poë și Baudelaire și culminează cu Mallarmé, Valéry etc. În această formulă poezia e privită ca o construcție perfectă, lucidă, matematic întocmită. Altă linie provine de la romantici, se exprimă prin simboliști ca Rimbaud, Lautréamont și sfîrșește în dadaism și suprarealism. Acum poezia e concepută ca expresie spontană, ca trăire vie individuală, ireductibilă, necontrolată de rațiune, ca

„dictée de la pensée en l'absence de tout contrôle exersée par la raison" (A. Breton). Aparent contradictorii, pozițiile se întrunesc în același scop — înlăturarea implicațiilor morale, politice etc. din poezie. În România, ideea autonomizării artei apare cu Maiorescu. În afara unei revoluții culturale, scrie Eugen Lovinescu, Maiorescu simbolizează și o revoluție estetică. Această „a doua revoluție" se pune în slujba eliberării fenomenului estetic din simbioza elementelor cu care se amestecă adesea, punînd astfel bazele „criticii estetice". Ideea de autonomie a artei se introduce deci la noi prin articolele *O cercetare critică* (1867) și mai ales prin *Comediile d-lui Caragiale* (1885) și *Eminescu și poeziile lui* (1889).

Linia estetică în critică e reprezentată apoi de trei generații de maiorescieni. Prima dominată de Mihail Dragomirescu, a doua, de Lovinescu însuși, iar a treia, de Călinescu, Vianu, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu și Perpessicius. Ideea și chiar acțiunea de purificare a poeziei îl are, tot la începuturi, ca reprezentant și poate mai elocvent decît Maiorescu, pe Macedonski, care inițiază simbolismul în literatura română, și afirmă, purist, în deceniul 9—10 al secolului trecut că „logica poeziei este nelogică într-un mod sublim", sugerînd, astfel, că poezia e independentă de alte valori ideologice, morale etc. Între cele două războaie mondiale, mișcarea de autonomizare se amplifică și se diversifică; o întruchipare poetică și teoretică de inspirație mallarmeană și valéryană o află conceptul artei pure în versurile și articolele lui Ion Barbu.

Teoria autonomiei în întruchipările ei extreme este combătută de critica deterministă, care presupune o legătură strînsă între artă și viață. Critica marxistă, admițînd o autonomie relativă a esteticului, se opune, de asemenea, autonomizării excesive a literaturii și artei.

Marian Vasile

Avangarda — Provenind din limbajul militar, unde se știe că indică detașamentul sortit să exploreze terenul necunoscut, pe care urmează să pătrundă mai tîrziu grosul unei trupe în marș, ajunge să definească în domeniul literaturii grupările de șoc ale unor scriitori violent novatori, care pleacă în manifestările lor insolite, din primele decenii ale secolului XX, de la negare radicală și ostentativă a tuturor formelor de artă consacrate anterior. Înțelesul este pînă la un punct sinonim cu acela al modernismului din ipostazele sale ultime, cu alte cuvinte, se identifică deopotrivă cu ceea ce înseamnă *futurismul* (v.), *expresionismul* (v.), *dadaismul* (v.) sau *suprarealismul* (v.). Expresie a unui moment istoric de criză, avangarda literară, ca și aceea artistică, denotă o disponibilitate la anarhia absolută și se afirmă în primul rînd prin acte de rebeliune spectaculos excentrice. Toate mișcările de avangardă au la bază o stare de spirit frenetică, rezultînd dintr-o exacerbare a neliniștii existențiale. Exponenții avangardei practică inovația în spiritul de aventură al unor experiențe-limită. Îndrăznelile poziției lor încep prin a se face cunoscute printr-o întreagă literatură de „manifeste", adesea mai interesantă în sine decît aceea reprezentată apoi de operele de creație propriu-zisă, în care căutarea abuzivă a arbitrarului se întîmplă să ducă pînă la urmă la un manierism anarhic. Dacă facem abstracție de tot ceea ce ține de simplul teribilism, nu se poate să nu se recunoască avangardei o funcție regeneratoare și anticipatoare. Amalgamînd diversele tendințe ale modernismului extremist occidental, de la futurism la suprarealism, într-un proces de sincronizare întîrziată, avangarda literară românească își certifică o existență precară, între 1923 și 1932, prin intermediul unor reviste ca „Contimporanul" (1923—1930), „Punct" (1925), „Integral" (1925 — 1928), „Urmuz" (1928), „Unu" (1929 — 1932). Ca precursor autohton este de semnalat singularul Urmuz, ale cărui proze deconcertante, fără precedent în epocă, nu numai la noi, anticipă într-un fel absurdul suprarealist.

Dinu Pillat

„Viaţa sfinţilor Varlaam şi Ioasaf" în versiunea românească a lui Udrişte Năsturel (geneza traducerii)

Dan Horia Mazilu

Consideraţiile ce urmează au ca obiect formularea cîtorva precizări legate de geneza uneia dintre cele mai remarcabile tălmăciri din literatura română veche, — versiunea românească a celebrului roman *Viaţa sfinţilor Varlaam şi Ioasaf*, realizată de Udrişte Năsturel, cărturarul muntean din prima jumătate a secolului al XVII-lea, personalitate culturală de primă mărime, cu care istoria nu a fost prea generoasă. Omul care a marcat o strălucită amprentă pe aproape tot ce s-a produs în planul culturii în Ţara Românească a acelui timp a lăsat — datorită unor împrejurări ce au rămas obscure — extrem de puţine ştiri în documentele şi izvoarele vremii. Generînd şi îndrumînd acţiunea culturală de mari proporţii sprijinită de voievodul Matei Basarab, acest cărturar de o vastă erudiţie, pasionat al studiului filologic, posesor al unei biblioteci remarcabile, diplomat fin şi abil politician, literat care a lăsat în urmă scrieri originale şi traduceri, editor de texte absolut necesare renaşterii culturale a ţării, a fost unul dintre primii umanişti români. Pregătind cu migală marile sinteze ce vor veni către sfîrşitul veacului el a deschis culturii noastre, prin eforturi generoase, ferestre profitabile spre creaţia spirituală universală, înainte ca Nicolae Milescu să fi învăţat la Înalta Şcoală din Constantinopol sau ca eruditul stolnic Constantin Cantacuzino să fi audiat cursurile profesorilor Padovei [1]. Udrişte Năsturel şi opera sa cu profunde semnificaţii şi rezonanţe peste timp — pentru a cărei cuprindere şi apreciere paragrafele şi capitolele ce-i sînt rezervate în sintezele de istorie literară şi culturală ni se par, totuşi, insuficiente — aşteaptă încă cercetarea monografică menită să discearnă valorile.

În 1649 Udrişte Năsturel termină de tradus în româneşte *Viaţa sfinţilor Varlaam şi Ioasaf*, celebrul roman care, filtrat din ţesătura fabu-

[1] Vezi *Istoria literaturii române*, vol. I, Bucureşti, 1964, p. 372—375; George Ivaşcu, *Istoria literaturii române*, vol. I, Bucureşti, 1969, p. 144—147.

Rev ist. teorie lit., tom. 22, nr. 1, p. 51—59, Bucureşti, 1973.

loasă a legendelor budiste şi prelucrat în orientul creştin, a cunoscut o deosebită răspîndire în cultura veacului de mijloc [2]. Această tălmăcire literară, a cărei valoare artistică, după opinia cercetătorilor, o aşază alături de cunoscuta *Cazanie* a mitropolitului Varlaam [3], n-a văzut lumina tiparului. Din acest punct de vedere ea ocupă o poziţie singulară în ansamblul producţiilor lui Udrişte Năsturel. Se prea poate ca însuşi traducătorul să fi avut anumite reţineri în privinţa tipăririi ei, mai ales că acest lucru era foarte greu de realizat în acea epocă cînd tipografiile erau patronate de domnitor iar teascurile lor imprimau aproape în exclusivitate cărţi de cult.

În pofida acestor circumstanţe, versiunea românească s-a răspîndit, totuşi, cu repeziciune, copiată în nenumărate rînduri [4], trecînd şi în celelalte provincii româneşti [5], reflectînd la scară naţională [6] circulaţia remarcabilă a legendei în lume şi cunoscînd, în fapt, soarta altor două traduceri importante, realizate cam în acelaşi timp şi al căror iniţiator moral şi, poate, chiar tălmăcitor a fost tot Udrişte Năsturel — *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie* [7] şi *Viaţa patriarhului Nifon* [8].

Era foarte normal ca problema originalului, a redacţiei care a stat la baza acestei traduceri româneşti atît de vechi şi de valoroase, să-i preocupe pe aproape toţi cercetătorii care s-au ocupat de vechea noastră literatură, pentru că, o dată lămurit acest aspect principal, se clarificau o serie întreagă de alte elemente legate de filiaţia izvoarelor şi a redacţiilor primare etc. Este, iarăşi, foarte adevărat că elucidarea acestei chestiuni presupunea o riguroasă analiză de text bazată pe confruntarea diverselor redacţii cu versiunea românească, operaţie dificilă care a fost, însă, ocolită

---

[2] Bibliografia cercetărilor consacrate acestui roman este extrem de bogată. Citäm dintre acestea cîteva sinteze : F. Liebrecht, *Die Quellen des „Barlaam und Josaphat"*, în „Jahresbericht für rom. und engl. Litteratur", tom. II, 1860, p. 314—334 ; E. Cosquin, *Études folkloriques. Recherches sur les migrations des contes populaires et leur point de départ.* Paris, 1922 ; H. Zotemberg, *Notice sur le livre de Barlaam et Josaphat*, Paris, 1886 ; F.C. Conybeare, *The Barlaam and Josaphat legend in the ancient Georgian and Armanian literatures*, în „Folk-lore", tom. VII, 1892 nr. 2, p. 101—142 ; E. Kuhn, *Barlaam und Ioasaph. Eine bibliographisch-literargeschichtliche Studie*, München, 1893 ; J. Jacobs, *Barlaam and Josaphat. English Lives of Buddha*, Londra, 1896 ; I. Franko, *Варлаам і Йоасаф. Старохристиянський духовний роман і його літературна історія.* Lvov, 1897 ; P. Peeters, *La première traduction latine de „Barlaam et Joasaph" et son original grec*, în „Analecta Bollandiana", tom. XLIX, Bruxelles — Paris, 1931, p. 276—312 ; Sebastjan Piskorski, *Żywot Barlaama i Jozafata*, ediţie de J. Janów, care semnează şi studiul introductiv *Dzieje Barlaamai Jozafata w literaturze światowej, osobliwie u słowian*, Lvov, 1935 etc.

[3] Vezi Alexandru Piru, *Literatura română veche*, Bucureşti, 1961, p. 110—112.

[4] Vezi Emil Turdeanu, *Varlaam şi Ioasaf. Istoricul şi filiaţiunea redacţiunilor româneşti*, în „Cercetări literare", I, Bucureşti, 1934, p. 1—40 ; G. Ştrempel, *Copişti de manuscrise româneşti pînă la 1800*, vol. I, Bucureşti, 1959, p. 18—261.

[5] Emil Turdeanu, *Varlaam şi Ioasaf. Versiunile traducerii lui Udrişte Năsturel*, în „Biserica Ortodoxă Română", vol. 52, 1934, nr. 7—8, p. 1—8.

[6] Vezi N. Cartojan, *Cărţile populare în literatura română*, vol. I, Bucureşti, 1929, p. 232—250.

[7] Cf. P. Ş. Năsturel, *Recherches sur les rédactions gréco-roumaines de la „Vie de Saint Niphon II, patriarche de Constantinople"*, în „Revue des études sud-est européennes", 1967, nr. 5, p. 63—67 ; George Ivaşcu, *op. cit.*, p. 146 ; *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, text ales şi stabilit de Florica Moisil şi Dan Zamfirescu, cu o nouă traducere a originalului slavon de G. Mihăilă. Studiu introductiv şi note de D. Zamfirescu şi G. Mihăilă, Bucureşti, 1970 (vezi G. Mihăilă, *Originalul slavon al „Învăţăturilor" şi formaţia culturală a lui Neagoe Basarab*, p. 102).

[8] Vezi *Literatura română veche* (1402—1647), introducere, ediţie îngrijită şi note de G. Mihăilă şi Dan Zamfirescu, vol. I, Bucureşti, 1969, p. 63.

pînă astăzi. Supoziții și presupuneri în legătură cu geneza traducerii românești s-au făcut de-a lungul timpului destule și, dacă am încerca să le sistematizăm, ele se pot împărți în două grupe mari : a) opinii, potrivit cărora traducerea românească a fost făcută după versiunea slavonă a romanului și b) ipoteze ce așază la baza redacției Năsturel un original grecesc.

Ipoteza originalului slav, cea mai veche, a avut cei mai numeroși exponenți, dar se cuvine să menționăm că presupunerile cu care aceștia pot fi încadrați în contextul general au fost destul de eterogene. După posibilitatea unui izvod slav neprecizat, formulată de M. Gaster[9], atenția cercetătorilor a fost atrasă de ediția romanului ce a apărut în 1637 la mănăstirea Kutein, în Bielorusia, și care, sub raport cronologic, nu punea deosibite probleme. Această variantă, cu unele deosebiri pe care le vom semnala mai jos, a fost preluată în extenso și, — nota bene, fără o temeinică verificare — de toți partizanii teoriei originalului slav, printre care N. Iorga[10], P.P. Panaitescu[11], E. Turdeanu[12], J. Janów[13], N. Cartojan[14], autorii tratatului academic din 1964[15] și George Ivașcu[16]. Se desprind din acest ansamblu P.P. Panaitescu și J. Janów care nu exclud nici posibilitatea utilizării unei versiuni slavone mediobulgare, precum și N. Cartojan, autor al unei filiații inedite, potrivit căreia mitropolitul Petru Movilă ar fi obținut din Moldova un manuscris slavon al romanului și l-ar fi tipărit la Kutein, iar ulterior Udriște Năsturel ar fi intrat în posesia respectivei ediții și ar fi tălmăcit-o în românește[17].

Cea de-a doua ipoteză, a unui original grecesc, a fost formulată inițial de generalul P. Vasiliu-Năsturel, primul editor al versiunii românești[18], în 1904. În prefața volumului, P. Vasiliu-Năsturel afirma : „Așadar Udriște Năsturel, între anii 1648—1650, face întîia traducere, nu după un manuscris slavon, cum afirmă dl. Gaster, ci direct din elineşte . . . "[19]. Această presupunere — ce n-a avut un ecou prea larg — a fost reluată și augmentată de Al. Piru în a sa *Literatură română veche* (București, E.P.L., 1961, ed. 2, 1962) : „Adevărul este — scrie Al. Piru — așa cum spune copistul Fota grămăticul, că opera a fost tălmăcită din elineşte în limba slavonă și română. Udriște nu a dat o singură versiune, ci două, în două limbi, cum se și păstrează în două copii" (mssele 2470 și 588 — *n.n., D.H.M.*)[20].

---

[9] M. Gaster, *Literatura populară română*, București, 1883, p. 111—112.

[10] N. Iorga, *Istoria literaturii românești*, vol. I, ed. a 2-a, București, 1925, p. 166.

[11] P.P. Panaitescu, *L'influence de l'œuvre de Pierre Mogila, archevêque de Kiev, dans les Principautés Roumaines*, în „Mélanges de l'École Roumaine en France", 1926, partea 1, p. 41—44.

[12] Emil Turdeanu, *Varlaam și Ioasaf. Istoricul și filiațiunea . . .*, p. 2.

[13] J. Janów, *op. cit.*, p. LXXXIII—LXXXVI.

[14] N. Cartojan, *op. cit.*, vol. I, p. 240.

[15] Vezi *Istoria literaturii române*, vol. I, p. 374.

[16] George Ivașcu, *op. cit.*, vol. I, p. 146.

[17] Vezi N. Cartojan, *op. cit.*, vol. I, p. 240.

[18] Vezi *Viața sfinților Varlaam și Ioasaf*, ediție și prefață de P.Vasiliu-Năsturel, București, 1904 (editorul tipărește cu erori și complet nefilologic ms. nr. 3339 B.A.R.).

[19] Vezi P. Vasiliu-Năsturel, *Prefața*, p. XXII.

[20] Al. Piru, *Literatura română veche*, ed. a 2-a, p. 100—104. Reluarea acestei ipoteze și în cea de-a treia ediție, revăzută a cărții (București, 1970, p. 105), motivează într-un fel intervenția noastră.

Trebuie spus de la bun început că cercetarea versiunii româneşti a romanului medieval a fost serios îngreunată de lipsa manuscrisului original al traducerii. În condiţiile create de absenţa arhetipului, atenţia cercetătorilor s-a concentrat, cum era şi firesc, asupra copiilor efectuate cel mai curînd după anul 1649, cînd se presupune că Năsturel a terminat traducerea. Trei sînt aceste copii, atribuite după tradiţie grămăticului domnesc Fota, cuprinse în manuscrisele B.A.R. nr. 588, 2470 şi 3339. Pagina de titlu a ms. nr. 3339, editat de P. Vasiliu-Năsturel, conţine argumentul care a permis construirea ipotezei „originalului grecesc". Iată formularea în cauză: „Această sfîntă carte a preacuvioşilor părinţilor noştri, a lui Varlaam şi a lui Ioasaf scosu-o-au întîiu Udrişte al doilea logofăt, după ellinéşte, slovenéşte şi rumânéşte. Scosu-o-am şi eu Fota, grămătic domnesc . . . ". Copia a fost făcută la 1675 — data copistului — şi conţine doar textul românesc. În celelalte două copii atribuite lui Fota grămăticul [21] (mssele 2470 şi 588), textul este scris pe două coloane, în stînga aflîndu-se versiunea slavonă, despre care Al. Piru crede că ar fi tot opera lui Udrişte Năsturel. După cîte ne-am putut da seama din cercetarea textelor slavone aflate în manuscrisele 2470 şi 588 de la B.A.R. (nu sînt deosebiri semnificative între ele), versiunea aceasta nu este rezultatul unei traduceri noi, făcută de Udrişte Năsturel sau de altcineva, întrucît ea nu se deosebeşte de versiunea „clasică" [22] slavonă, care, cu unele diferenţe de la o copie la alta, a circulat în evul mediu în lumea slavă şi la noi [23].

Afirmaţia noastră este sprijinită pe faptele oferite de compararea textelor, indubitabile în ultimă analiză. Cităm, în primul rînd, două pasaje din versiunea slavonă medio-bulgară, care reprezintă, de fapt, textul slav clasic tradus din greceşte, însoţindu-le de corespondentele lor copiate în coloana slavonă din manuscrisul nr. 2470 şi, evident, de traducerea lui Năsturel, transcrisă spre confruntare. (Versiunea mediobulgară este cuprinsă în ms. slav nr. 132 B.A.R. [24], o copie din secolul al XV-lea).

Ms. nr. 132, f. 11 b (cap. III)

1. Вь тъй же празникь рождьства ѡтрочѧте, сьнидошѫ сѧ кь цр҃ви избранми мѫжие числом · н҃е · звѣздчьстию Хальдеискоу изьвыкше мѫдро(с)тиХь близъ себе поставивъ црь въпрашаше. да рекѫть емоу кѫдо иХь что Хощеть быти рождьшее сѧ ѡтрочѧ. Ѡни же много смотривше

Ms. nr. 2470, f. 24aα—24bα

Въ тъи же днь празника рождества ѡтрочате сънидоша сѧ къ цр҃еви избран(н)ыХъ мѹжей, извы(к)ши(Х) мѹдрость Ха(л)дейскѹю ѕвѣздочестїѧ ꙗко · н҃е · числѡмъ. и сиХъ постави цр҃ь влизъ себе, въпрашаше. да рекѹ(т) къждо иХъ. что Хоще(т) быти ѡтроча рож(д)ее сѧ. Ѡни же

[21] În urma cercetării de detaliu a acestor trei manuscrise ne exprimăm anumite rezerve atît în legătură cu filiaţia construită de Emil Turdeanu, cît şi cu această întreită paternitate a copistului Fota, nu îndeajuns verificată.

[22] St. Novaković, *Варлаам и Иоасаф, прилог к познаванију упоредне литерарурне историје у Срба, Булгара и Руса*, în „Гласник српског ученог друштва", tom 50, Belgrad, 1881.

[23] N. Cartojan, *op. cit.*, vol. I. p. 232 ş.n.; idem, *Istoria literaturii române vechi*, vol. II, Bucureşti, 1942, p. 98; *Cărţile populare în literatura românească*, ediţie îngrijită şi studiu introductiv de Ion C. Chiţimia şi Dan Simonescu, vol. II, Bucureşti, 1963, p. 289—291.

[24] P.P. Panaitescu, *Manuscrisele slave din Biblioteca Academiei R.P.R.*, vol. I, Bucureşti, Ed. Academiei, 1959, p. 160.

гл҃аахѫ емоу великꙋ быти, богатьствомъ и силоѫ и прѣвъзыти вьсѧ прѣжде его цр҃ьствовашѫ [...]

съмотривше многѡ, гл҃аХꙋ великꙋ быти бога(т)ство(м) и силою, и превызыити въсѣ(Х) цр҃ьствовавши(Х) прежде егѡ[...]

Ms. nr. 2470, f. 24aβ—24bβ

Iară la acea zi de praznicu(l) naşterii coconului strî(n)seră-se la împăratu(l) bă(r)baţi aleşi, învăţa(ţ), în filosofiia ha(l)deiască cetitoare de stéle, ca la .Н҃е. [55] cu număru(l). Şi pre aceia-i puse împăratu(l) aproape de sine, de-i întreba, să-i spue fie(ş)carele dentr-î(n)şii ce va fi coconu(l) ce i se născuse. Iară e(i) socoti(n)d mu(lt), zicea, că mare va fi cu bogăţiia, şi cu putérea, şi va întréce pre toţi cî(ţ) au împărăţi(t) mai(n)te de dî(n)sul. [...]

2. *Ms. nr. 132, f. 26 b (cap. VI)*

Варълаамъ же ре(ч), добрѣ реклъ еси. ꙗко не видѣлъ еси нігдеже ни слышалъ таковы(Х) силъ и дѣйствъ. ибо еже к тебѣ мое слово не ѡ простѣ естъ вещи. нѫ ѡ дивнѣ нѣкой и велицѣй на еже въпросилъ еси сего вїдѣти [...]

Ms. nr. 2470, f. 49 bα

Ва(р)лаа(м) же рече. добрѣ реклъ еси, ꙗко не видѣ(л) еси нигдеже, ни(ж) слыша(л) си(л) и дѣйствъ таковы(Х), ибо слово мое еже гл҃ю к тебѣ. не ѡ простѣ вещи естъ, но ѕѣлѡ ѡ велицѣй и дивнѣй, а еже въпроси(л) еси сегѡ видѣти[...]

Ms. nr. 2470, f. 49 bβ

Iară Va(r)laa(m) zise, bine zise(ş), că n-ai văzu(t) nicăirea nici a(i) auzi(t) pute(r) şi lucru(r) ca acestea, că cuvî(n)tu(l) mieu ce zi(c) cătră tine nu de pro(st) lucru iaste, ce foa(r)te de mare şi minuna(t). Iară pe(n)tru că(ci) o ceru(ş) să o vezi [...]

Asemănarea, ţinînd de identitatea de principiu a celor două structuri, este evidentă. Există, bineînţeles, şi diferenţe. Nu ne referim doar la cele de ordin grafic, care reflectă mai mult sau mai puţin exact fenomene fonetice ce se desfăşuraseră în limbile slave şi care stabilesc, printre altele, şi deosebirile de redacţie între cele două versiuni. Pot fi descifrate cu uşurinţă diferenţe structurale ce ţin de planurile lexical şi sintactic. Ele sînt absolut normale, întrucît varianta slavonă din manuscrisele 2470 şi 588, aparţinînd în chip evident redacţiei slavone ruso-ucrainene, nu a fost copiată după versiunea mediobulgară veche. Este interesant de văzut cum numărul acestor diferenţe scade vizibil dacă introducem în sfera comparaţiei texte slavo-ruseşti ale romanului, care, la origine, provin tot din versiunea primară sud-slavă [25] a legendei, ce a fost, însă, supusă unor modificări inerente. Am operat confruntarea textului slavon din manuscrisele „Fota" cu versiunea slavă răsăriteană cuprinsă în două redacţii aparţinînd acestei zone — cea din manuscrisul Viazemski, unul dintre izvoarele cele mai complete ale versiunii slavo-ruseşti, şi cea din ediţia moscovită din 1681. Dăm mai jos cîteva pasaje exemplificatoare:

---

[25] Vezi A. Pîpin, *Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских*, St. Petersburg, 1857; N. Popov, *Афанасиевский извод Повести о Варлааме и Иоасафе*, în „Известия Отделения русского языка и словесности АН СССР", Leningrad, 1926.

3. *Manuscrisul Viazemski, p. 61—62 (cap. IV)*

И нѣкогда цр҃ви исше(д)шу на ловъ с обычными емоу болꙗры еде(н) бо ѡ(т) сущи(Х) с' нимъ ловечъ бл҃гїи онъ мѹжъ ꙗздѧщу же ему случи(!) Ѡбрѣте чл҃ка в лузѣ нѣкоемъ на земли повержена и лютѣ ѡ(т) звѣрѧ ноѕѣ сокрушеннѣ имуща. иже выдѣвъ егѡ мимоХодѧХѹ молꙗщесѧ (!) неминѹти но помиловати его в бедѣ суща [...]

Ediția Moscova, f. 13 b

И нѣкогда цр҃ви исше(д)шу на ловъ с обычными ѥго болꙗры еди(н) бѣ ѡ(т) сущи(Х) с нимъ болѧръ бл҃гїи онъ мѹжъ ѥму же ꙗздѧщу же единому ѡ(т) бж҃їѧ смотренїѧ мнит ми сѧ сїе прилучи сѧ. Ѡбрѣте чл҃ка в лусѣ въ пустыни нѣкоемъ на земли повержена и лютѣ ѡ(т) звѣрѧ ногѹ сокрушенну имуща, иже видѣвъ его мимоидуща, моли да не минетъ но помилуетъ его в бедѣ лютѣй суща [...]

Ms. nr. 2470

f. 27 bα—28 aα

И нѣкогда изше(д)шѹ цр҃еви на лѡвъ, съ ѡбычными емѹ болѧры. влгїи ѡнъ мѹжъ, бѣ единъ ѡ(т) сущи(Х) ловець с ними. ꙗздѧщѹ же емѹ единомѹ, (ꙗкоже мню, съмотренїемъ бж҃їи(м) може(т) быти се) слѹчисѧ ему тако. Ѡбрѣте чл҃ка въ лѹѕѣ нѣкое(м), повръжена на земли, и лютѣ ѡ(т) ѕвѣрѧ ноѕѣ съкрѹшенѣ имѹща, молѧшесѧ не минѹти егѡ, но помиловати въ бѣдѣ сѹща [...]

f. 27 bβ—28 aβ

Deci o dată eşi(n)d împăratu(l) la vîna(t) cu care boiari era depri(n)s a eşi. Ace(s)t om bu(n) încă era unu(l) den vînători cu dî(n)şii şi u(m)blî(n)d el si(n)gu(r), poate fi doară de(n) socoti(n)ţa dm̃nzeiască, cu(m) mi se pare, i se întî(m)plă aşa, de află u(n) o(m) întru u(n) crî(n)g, aruncat la pămînt, şi avî(n)d picioarele lui sfărîmate de o gadină; care o(m) văzî(n)du-(l) că tréce pre lî(n)gă dî(n)su(l) se ruga să nu-(l) treacă, ce să-l miluiască întru nevoia lu(i) ce era [...]

4. *Manuscrisul Viazemski, p. 144 (cap X)*[26]

Славїй же [...] гл҃а: О люте тебѣ чл҃че немысленагѡ свѣта (!) каково бо дне(с) сокровище погѹби, есть бо во оутробѣ моей бисеръ болїй величествомъ струфокѹмилова ꙗйца. ꙗкоже оуслыша сиꙗ лѣпитель печале(н) бысть каѧ сѧ ꙗко избѣже славїй ѡ(т) ни ѡ(т) руку его, и покушьше сѧ паки паки ꙗти егѡ, рече [...]

Ediția Moscova, f. 47b

Славїй же [...] гл҃а: О люте тебѣ чл҃ч твоего ради немысленагѡ совѣта каково бо дне(с) сокровище погубилъ еси. есть бо во оутробѣ моей бисеръ болїй величествомъ струфкомилова ꙗйц. ловитель же ꙗкѡ слыша сїѧ, печалїю обꙗтъ бысть ѕѣло каѧ сѧ бо ꙗко избѣже славїй онъ ѡ(т) руку его, и покушаѧ сѧ паки ꙗти егѡ, рече [...]

---

[26] Este un fragment din celebra „ pildă a privighetorii", ce a avut o remarcabilă descendenţă literară.

Ms. nr. 2470

f. 103 aα

Сла҃кїй же [...] гла҃ емꙋ лѣта҃ по къздаѫ҃ѕ, Ѡⷭⷭ лютѣ҃ несъмыслен(н)аго съкѣта твоего ча҃че каково съкровище погѫбн(л) есн дне(с) ибо къ оутробѣ҃ моей е(ст) бисе(р) болїи стрꙋкамилева ѩйца. Сїа҃ ѩкѡ оуслыша лѣпите(л). печале(н) бы(ст) каа҃ сѧ҃. ѩкѡ избѣже слакїй ѡ(т) рѫкъ его и покѫшаше сѧ҃ пакы ѩти ю [...]

f. 103 aβ

Iar priveghetoarea (...) grăi lui zburî(n)d pre în văzdu(h): O vaiu de nechi(p)zuitu(l) svatu(l) tă(u) ome. ce comoară-(ţ) pierduşi aztăzi. Că în rî(n)za mea iaste mă(r)găritariu mai mare decî(t) ou(l) de stratocami(l). Acéstea cu(m) le auzi vînătoriu(l) se întri(s)tă căi(n)duse că ce-i scăpă priveghitoarea de(n) mî(i)nile lu(i) şi ispiti(n)du-se a o pri(n)de de iară(ş) [...]

Compararea acestor scurte pasaje, între care există mici diferenţe nesemnificative — ce ţin mai ales de topică şi de maniera ceva mai arhaizantă a versiunii din ms. 2470 — este, credem, edificatoare. Cele două copii slavo-române (mssele 2470 şi 588) nu conţin o nouă traducere slavonă a romanului, ci aceeaşi redacţie îndepărtată de tipul „clasic" sud-slav prin particularităţile locale. De altfel, logic apreciind, Udrişte Năsturel nu avea de ce să se apuce de realizarea unei noi tălmăciri în slavonă, din moment ce manuscrisele slave conţinînd legenda pilduitoarelor vieţi ale lui Varlaam şi Ioasaf circulau la noi încă din secolele XIV—XV. Dar Năsturel nu traduce nici din greceşte în româneşte, aşa cum credea la începutul acestui secol P. Vasiliu-Năsturel — de altfel informaţiile precise despre cunoştinţele lui directe de elină lipsesc ; s-ar putea vorbi de o receptare a Antichităţii greceşti prin filiera clasicismului latin [27] —, ci numai din slavonă. Titlul izvodului care i-a indus în eroare pe cercetători nu este altceva decît o prelucrare, destul de liberă, dar motivată, a formulării de început a versiunii tipărite la mănăstirea Kutein în anul 1637[28]. Iată-le în paralel :

Ediţia Kutein [29]

„Istoria sau descrierea adevărată (...) despre viaţa sfinţilor preacuvioşilor părinţi Varlaam şi Ioasaf (...) *din nou din greceşte şi slavoneşte în limba rusă* tradusă..."

Ms. nr. 3339 B.A.R.

„Această sfîntă carte a preacuvioşilor părinţilor noştri a lui Varlaam şi a lui Ioasaf scosu-o-au (...) *dupre ellinéşte, sloveneşte şi rumânéşte...*"

---

[27] Virgil Cândea, *L'humanisme d'Udrişte Năsturel et l'agonie des lettres slavonnes en Valachie*, în „Revue des études sud-est européennes", VI, 1968, nr. 2. p. 258 ş. u.

[28] D. I. Abramovici, *Кутейньске видання 1637 р. „Історії про Варлаама та Йоасафа"*, în „Звідомлення ленінградського товариства дослідників української історії та мови", Kiev, 1927.

[29] Iată titlul ediţiei in extenso : „Гисторїа҃ албо правдивое выписанїе сѵ҃ Іоанна Дамаскина, о житїи сѵ҃ты(Х) прп҃(д) ѡ(т)ц҃ъ Ва(р)лаама и Осафа и о Навернен(ѕ.)ю Гндїѧмъ. Стара(н)емꙋ и Коштомꙋ Іноковъ Ѳбщежителного монастыра Кѵ҃тее(н)ского ново зꙋ грецкого и Слове(н)ского на Рѕскїи языкъ преложена кꙋ тꙋпографїи тоеи (ж) ѡбители рокѕ а҃хл҃з [1637], [ѳлѧ] ·кѵ҃· [22] днѧ".

Dar călugării de la Kutein nu au tradus romanul din „grecește și slavonește", cum pretind, ci direct din latinește, folosindu-se de ediția pariziană a versiunii lui Iacob Billius, în principal, și apelînd pentru anumite pasaje la niște redacții slavone și grecești [30]. Formularea din titlu se datorește năzuinței exprese a tălmăcitorilor de a fi realmente acoperiți sub raportul respectării dogmelor bisericii ortodoxe. Același este motivul pentru care Fota grămăticul prelucrează titlul versiunii Kutein într-una din copiile ce i se atribuie, și anume în cea care cuprinde doar textul românesc. În celelalte două izvoade, slavo-române, textul slavon era cel care atesta fără putință de tăgadă puritatea normei ortodoxe. Spunem „Fota grămăticul" și nu Udriște Năsturel, pentru că în manuscrisele 2470 și 588, care se află, în planul descendenței, cel mai aproape de versiunea arhetip, nu există o asemenea formulare. Acolo traducătorul își notifică direct izvorul: „Iară acum den limbă slovenească întoarsă fu pre rumânească de mult păcătosul robul lui Hristos Udriște Năsturel de Fierești, al doilea logofăt" (ms. 2470 B.A.R.). Toate, sau aproape toate, manuscrisele ulterioare specifică într-un fel sau altul că traducerea a fost făcută din limba slavonă și, în plus, ne vine greu să credem că un umil pisar domnesc și-ar fi putut permite să-l califice în vreun fel pe logofătul Năsturel transcriindu-i opera.

Chiar și pasajele din versiunea românească a lui Udriște Năsturel pe care le-am citat în paralel cu cele slavone pot proba că avem de-a face cu o traducere exactă (calificativul nu este exagerat). Deci Năsturel traduce de pe un original slavon. Dar nu textul copiat în paralel cu traducerea sa reprezintă izvorul principal. Din cîte ne-am dat seama în urma unei cercetări extinse, acesta a fost copiat ulterior și potrivit după versiunea românească (dovezile pe care ni le-a oferit critica de text — neconcordanțele, ajustările, spațiile libere, glosele marginale etc.[31] — sînt peremptorii în acest sens). Stabilirea redacției de pe care a tradus Udriște Năsturel a necesitat un studiu de largi proporții și expunerea rezultatelor la care am ajuns este imposibilă în cadrul considerațiilor de față din motive de spațiu. Comparînd și coroborînd traducerea lui Năsturel și textul slavonesc existent în manuscrisele 2470 și 588 cu cîteva versiuni slave am ajuns la concluzia că redacția pe care a lucrat-o cărturarul muntean era mai scurtă — fără a fi, însă, prescurtată — decît redacția slavă normală. Fără a nega întrebuințarea, pe parcurs, a ediției Kutein — sînt elemente destule care probează utilizarea ei și dovedesc maniera filologică în care Năsturel și-a realizat traducerea —, înclinăm să credem că nu aceasta a constituit textul de bază. Ediția Kutein conține o versiune tradusă după o redacție lati-

---

[30] Vezi J. Janów, *op. cit.*, p. CXLVII—CLXXXVIII.

[31] Chiar în pasajele citate mai sus sub nr. 4 se află una din aceste probe. Copiind ulterior textul slavonesc și ghidîndu-se în permanență după cel românesc, pisarul schimbă în mod mecanic genul pronumelui personal ce ținea locul substantivului *privighetoare*. Cf. „Și ispitindu-se a *o* prinde iarăși" — и покꙋшаише сѧ пакы ꙗти ю. Deci ю = *pe ea*, în loc de єго, славїи fiind în slavă un substantiv de genul masculin (cf. и покꙋшаѧ сѧ паки ꙗти єгѡ — Moscova).

nească, pe cînd versiunea slavă purcede dintr-un arhetip grecesc. De aci provin în primul rînd deosebirile de primă mărime ce apar între traducerea lui Năsturel și versiunea ucraineano-bielorusă din anul 1637. Pe baza acestor diferențe și a altor argumente de natură filologică opinăm că ipoteza „originalului Kutein", ce a avut suficienți adepți, nu-și găsește o bază faptică probantă. Cercetărilor aprofundate, făcute pe baza cunoașterii nemijlocite a textelor și menite să ducă la stabilirea exactă sau măcar aproximativă, a versiunii slavone ce a stat la baza tălmăcirii romanului despre Varlaam și Ioasaf, trebuie să le urmeze editarea critică, filologică a textului românesc, un modest omagiu adus muncii acelui ctitor de cultură și de limbă română care a fost Udriște Năsturel.

Aspecte ale prelucrării literare de material folcloric la Alexandru Odobescu

(basmul: „Cu fata din piatră și feciorul de împărat cel cu noroc la vînat" — *Pseudokyneghetikos*)

Nicoleta Coatu-Manafi

„La confluența dintre artă și știință, omul de o superioară cultură care a fost Odobescu, cu instinctul unui poet și cu pasiunea unui savant se îndreaptă spre cronici, spre cîntecele populare, pentru a descoperi izvoarele și temeiurile unei adevărate literaturi naționale. Pe fondul clasic al literaturii sale se altoiește inspirația populară, mirajul artei odobesciene fiind sinteza unei rafinate erudiții cu geniul național"[1].

Prin contribuția sa teoretică, Odobescu se înscrie pe linia scriitorilor pașoptiști interesați de creația populară. Odobescu este dintre cei dintîi scriitori care, prelucrînd motive populare românești, a scris basme culte. E posibil ca modelul și imboldul să-i fi fost Costache Negruzzi, dar și Alecsandri și mai ales P. Ispirescu.

Odobescu l-a cunoscut pe Ispirescu, i-a cunoscut îndeaproape lucrările, fiind prietenul și unul din îndrumătorii tipografului în tărîmul culturii. Basmul *Cu fata din piatră și feciorul de împărat cel cu noroc la vînat* inclus în capodopera-eseu *Pseudokyneghetikos* este un model de prelucrare folclorică, caracteristic lui Alex. Odobescu[2]. Prilejul eseului *Pseudokyneghetikos* i-l dă scriitorului prietenul său C. C. Cornescu, care compunînd un manual de vînătoare îi cere lui Odobescu o prefață. Odobescu extinde cercetarea la mulți autori din Antichitate și moderni care s-au ocupat de vînătoare, la operele sculptorilor, pictorilor, desenatorilor, gravorilor și compozitorilor atrași în decursul veacurilor de această temă, la folclor. El încearcă în *Pseudokyneghetikos* o istorie universală a motivului, o *Stoffgeschichte*.

---

[1] I. Șerb, *Antologia basmului cult*, 1969, vol. II, p. 45.

[2] Odobescu numește prelucrarea sa, basm (basmul *Cu fata din piatră și cu feciorul de împărat cel cu noroc la vînat*). Vom uza de terminologia propusă de autor, încercînd să demonstrăm că sub aspect categorial termenul este impropriu, textul reprezentînd nu un basm ci o mică antologie folclorică.

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 1, p. 61—72, București, 1973

În studiul întreprins ne propunem să relevăm conţinutul folcloric integrat tematic în eseu, urmărind modul propriu de prelucrare literară a materialului popular, ca un proces deliberat, bazat pe o acumulare de elemente aperceptive, diverse.

★

Textul prelucrat de Odobescu are o structură narativă duală. Scriitorul intuieşte mecanismul general de opoziţie al basmului popular şi-l aplică la nivelul celor doi constituenţi, prima secvenţă *A*, corespunzînd stării de echilibru şi a doua *B*, distrugerii echilibrului. *A* dezvoltă tema vînătorii şi este prin excelenţă epică, cumulînd elemente de basm popular. *B* include pagini de proză lirică. Nerealizarea erotică a personajului stimulează pe autor la generalizări livreşti. El dezvoltă un discurs concluziv etico-filozofic, *C*, ca subsecvenţă a lui *B*, traducînd sau comentînd extrase din operele lui Lamartine, François Villon.

Basmul cult se structurează astfel :

A . . . . . epic
↓
B . . . . . liric
↓
C . . . . . .etic.

Constatăm în textul prelucrat fenomenul de desepicizare în favoarea liricului paralel cu îndepărtarea de modelul narativ popular.

C decurge logic din *B*, fiind o generalizare a unui fapt particular. Relaţia dintre *A* şi *B* este de altă natură. Acelaşi erou, aceleaşi elemente spaţiale asigură continuitatea. Dar cele două secvenţe sînt în esenţă diferite şi scriitorul întăreşte ideea de opoziţie, introducînd între ele un fapt exterior textului prelucrat.

Stabilirea elementelor aperceptive de sursă populară şi livrescă din basmul prelucrat este în parte ipotetică. I. Şerb emite părerea „că Odobescu a combinat în basmul său două tipuri populare : subtipul 400 (V), al Mîndrei lumii şi tipul 318, al Soţiei necredincioase "[3].

Noi considerăm că pentru prima secvenţă a basmului prelucrat *A*, Odobescu a primit sugestii din diverse basme cu motive vînătoreşti, tipurile 450, 315, 304 AA. Th. Tema generală a *Falsului tratat de vînătoare*, în care este inclus basmul cult impunea scriitorului această orientare şi selecţie. Peste sursa populară se suprapune cea livrescă prin poeziile cu ecouri vînătoreşti ale lui A. Musset, Lamartine, F. Villon şi poetul român N. Rucăreanu, autorul baladei *Vînătorul Carpaţilor*.

Pentru constituentul *B* Odobescu a transpus motivele D5, D361 (punctul 1) şi M771 ale tipului 401 AA. Th. din basmul prelucrat de P. Ispirescu, *Zîna munţilor*. Ispirescu tipăreşte basmul în 1872. Basmul lui Odobescu apare pentru prima dată în 1874. Este aproape sigur că Odobescu, prieten şi îndrumător al lui Ispirescu, a cunoscut printre altele şi acest basm publicat.

În secvenţa *B*, Odobescu prelucrează şi motive lirice populare, suprapunînd în planul aceleiaşi idei elemente de provenienţă cultă.

---

[3] I. Şerb, *op. cit.* p. 50.

★

Odobescu împrumută elemente caracteristice narațiunii populare și le inserează cu deosebire în secvența *A*. Eroul e supus la *trei* probe de verificare a calității de vînător, primește ca recompensă *trei* obiecte cu valoare magică, care-i conferă calități supraomenești. Toate acestea sînt stereotipii de basm popular. În țesătura narativă scriitorul introduce și un element de credință populară cînd se referă la comoara păzită de dihor.

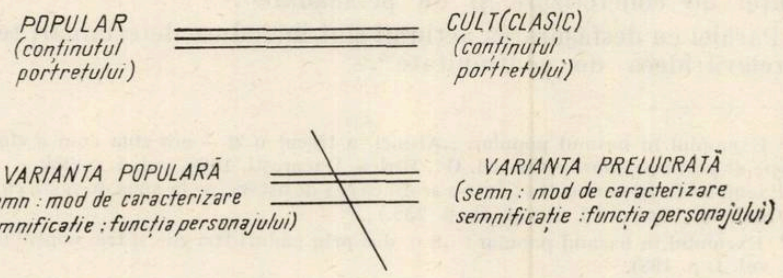
Odobescu cultivă portretul fizic și moral în limitele unor parametri de convenționalitate și universalitate. Revine cu formulele de caracterizare pe parcursul narațiunii, întărind elementele portretului, dar la același plan general, fără investigații de adîncime. Nucleul de trăsături reprezintă un sumum de calități care nu aparțin numai unui erou de basm, ci definesc esența ideal umană, la un înalt grad de generalitate și în conformitate cu optica clasică. Cît privește substanța portretului la Odobescu, modelul popular și cel clasic cult se suprapun. Scriitorul prelucrează pe baza celor două surse cu conținuturi identice. Diferențele dintre modelul popular și rezultatul procesului de prelucrare se relevă în planul semnului — maniera de caracterizare a personajului — și al semnificației — funcția actantului. Povestitorul popular nu caracterizează direct eroul, ca scriitorul cult; personajul se conturează prin acțiune, ca „dramatis personae"[4]. La Odobescu eroul e dramatic, angrenat în acțiune, dar nu devine o componentă a schemei narative. Clasicismul popular depășește pe cel cult în sensul abstractizării și generalizării. Scriitorul suprapune normele clasice peste elementele populare. În basmul folcloric eroului i se atribuie calități necesare în raport cu specificul etic al basmului, cu concepția general-etică a creatorului popular. Calitățile eroului sînt valorificate pozitiv, culminînd într-un final optimist, în sensul semnificației morale a basmului ca specie. Relația erou—basm este, din punct de vedere al semnificației, o relație de interdependență.

EROU ⟷ BASM

(calități fizice și morale) (binele învinge întotdeauna răul)

În basmul prelucrat eroul nu se poate realiza funcțional ca în basmul popular, pentru că narațiunea se transformă în proză lirică și implicit concepția despre personaj se schimbă; în secvența *B* personajul este exclusiv o creație de tip romantic.

PROCESUL DE PRELUCRARE ȘI STRUCTURA PERSONAJULUI ÎN SECVENȚA *A*



[4] V. Propp, *Morfologia basmului*, București, 1970.

★

În constituentul *B*, fata din piatră, Zîna Munţilor din basmul lui Ispirescu şi porumbiţa, turturică în textul luat ca model, sînt actanţi de basm. Odobescu prelucrează cu deosebire lirică populară; elementele folclorice sînt alăturate celor livreşti. Scriitorul s-a sincronizat cu pulsul intelectual al epocii, cu directivele lui stilistice. Iubirea-pasiune constituia pentru primii noştri romantici mai mult o poză decît o realitate efectivă. Romantismul paşoptiştilor este lamartinian. O serie întreagă de motive specific romantice sînt atinse de generaţia lui Cîrlova, Alexandrescu, Bolintineanu, Alecsandri. Se cristalizase o psihologie romantică, implicînd atitudini exterioare, eliberarea elanurilor intime ale sufletului şi cultivarea unui mod de meditaţie neliniştită. Adaptîndu-se poeticii epocii, Odobescu a utilizat o modalitate de enunţ poetic, radiografia stărilor de conştiinţă, fără a căuta înţelesuri metafizice. A transmis în stare pură ideile, impresiile, dispoziţiile afective. Paralel cu evoluţia de la epic (*A*) spre liric (*B*) s-a schimbat optica despre personaj a autorului şi modul de realizare. La Alexandrescu, Bolintineanu, Alecsandri linia petrarchistă a unei iubite serafice, inspirînd virtute, se combina uneori sub presiunea poeziei populare cu o senzualitate renascentistă, însă menţinută în limitele cuviincioase şi supusă controlului raţiunii. Postpaşoptiştii aduc imaginea femeii de moravuri uşoare. Astfel sînt eroinele lui Hasdeu din *Micuţa* sau ale lui Depărăţeanu. La Odobescu, personajul feminin apare în ambele ipostaze. Sugestia vine din literatura epocii, dar şi din creaţia folclorică; cele două surse coincid semantic. Autorul a transfigurat în planul liric tribulaţiile unui personaj masculin melancolic, cu stări de extaz erotic urmate de depresiune, lîncezeală şi deznădejde. Pentru romantici tristeţea era însăşi substanţa poeziei. Odobescu a creat un personaj fictiv, supus poruncilor modei literare. Scriitorul mimează stîngaci toate aceste atitudini lirice caracteristice literaturii epocii. Afinitatea necesară nu există şi neîndemînarea este frapantă. Deranjează lirismul convenţional, necaracteristic sferii valorice a creaţiei lui Odobescu, dincolo de bunul simţ clasic al scriitorului.

★

În cercetarea procesului de prelucrare literară de material folcloric, analiza elementelor temporale şi spaţiale permite sublinieri noi. Apare în textul prelucrat un timp al naraţiunii în planul fabulosului, identificat cu prezentul narării. Este un procedeu de basm popular corespunzător tendinţei de concretizare şi de persuadare [5].

Paralel cu desfăşurarea acţiunii sînt introduse determinări temporale care relevă ideea de continuitate [6].

---

[5] Exemplul în basmul popular. ,,Atunci a trecut o zi — era ziua cum e ziua acuma." (*Antologie de proză populară epică*. ed. Ov. Bîrlea, Bucureşti, 1966, vol. I, p. 266.)

Exemplul în basmul cult: ,,Într-o seară ca cea de astăzi, pe la apus de soare ca acum . . ." (Alex. Odobescu, *Opere*, ed. I, vol. II, p. 236.)

[6] Exemplul în basmul popular: ,,S-o dus prin păduri trei zile şi trei nopţi" (Ov. Bîrlea, *op. cit*,. vol. I, p. 198).

Exemplul în basmul cult: ,,Zile şi nopţi, luni şi săptămîni trecură" (Al. Odobescu, *op. cit.*, p. 239).

Mai interesantă din punctul de vedere al modului de prelucrare este structura formulei introductive a basmului cult.

„În vremea de demult,

Se sugerează un timp îndepărtat, nedeterminat. Formula introductivă tipică de basm popular este : „A fost odată ca niciodată". Limita temporală e desființată și distanța de la prezentul narării la timpul narațiunii, infinită. Mai rar întîlnită în basmul fantastic este exprimarea : „În vremea (vremurile, timpurile) de demult." Timpul rămîne nedeterminat dar distanța față de momentul prezentului se micșorează. Formația spirituală de istoric i-a impus lui Odobescu o mai strictă limitare în timp, dar e reținut și de specificul elementelor temporale nedeterminate în basmul popular.

„Pe cînd oamenii den pe lumea asta știau și puteau mai mult decît ce pot și știu cei de acum,

„Pe cînd pruncul de *trei* zile îți număra numai într-o clipă toate stelele de pre cer și vedea cu ochișorii cum crește iarba cîmpului și auzea cu urechile cum sfîrîie fusele cînd toarce păianjenul,[7]

Scriitorul marchează după model popular diferențe calitative între timpul narațiunii și cel prezent. Însă conținutul vizează sfera realului, a virtualului, în timp ce în basm, de obicei explicitarea se face în sensul fantasticului.

Prelucrarea și modelul interferează. Fabulosul situației imprimă și timpului aceeași calitate.

„pe vremea de atunci

„trăia în plaiurile Buzăului

„o împărătească tare și mare

„pe care o chema doamna Neaga".

În cadrul perioadei ample, Odobescu reia formularea pentru precizare spre a nu se crea confuzii.
Scriitorul determină strict geografic spațiul narațiunii.
Precizînd actantul, Odobescu revine în sfera basmului.
Personajul de basm capătă un sens istoric. Scriitorul întărește aceasta printr-o explicație în subsolul paginii [8].

---

[7] Exemplul în basmul popular : „copilul cînd a fost de trei luni de zile era crescut cumsecade și putea vorbi toate limbile" (Ov. Bîrlea, *op. cit.*, p. 197).

[8] „Poate că tu sau altul îmi veți spune că doamna Neaga cea de la Cislău, de la Lapoș și de la Tisău, n-a fost tocmai pe cînd cu Por-Împărat, de vreme ce dînsa trăia în al XVI-lea secol și a dăruit chiar mînăstirii Bratscii din Kiev, la anul 7107 (1600) o cruce ferecată care

Se relevă în basmul cult, ca și în cel popular, un timp fabulos, fie apreciat cantitativ, fie infinit nedeterminat. Prin prezența personajului istoric și definirea locului geografic legat de acesta, scriitorul sugerează și un timp istoric al povestirii, prin transpunere în legendă. În notele suplimentare, autorul explică motivul pentru care nu a determinat strict perioada istorică. Spiritul său riguros științific l-a obligat la precizările necesare ; dar bunul simț și înțelegerea reală a creației populare l-au reținut în a introduce date științifice în narațiune.

Ca și în cazul timpului, tendința de precizare științifică se relevă și în ceea ce privește spațiul. Locurile pe care le parcurge eroul apar cu denumirea geografică și corespund spațiului concret, fizic al narațiunii. Odobescu include și elemente spațiale raportate la sistemul de credințe și superstiții populare, formații ca „Dealul Balaurului", „Grajdul Zmeilor". Acestea definesc spațiul calitativ în sens spiritual, exemplifică modul specific de funcționare a spațiului în concepția populară. Odobescu marchează spațiul atît cu terminologia științifică, cît și cu cea populară, corespunzătoare spațiului geografic, respectiv calitativ[9]. Dincolo de aceste precizări, scriitorul conturează peisaje, incluzînd realitatea geografică. Situat pe terenul poeticii clasice, el nu individualizează tabloul de natură.

★

Creația populară apelează la o gamă de procedee și structuri fixe, care înlesnesc memorarea, reproducerea și inovația. Aceste procedee de estetică populară sînt intuite de Odobescu.

În basmul stilizat, scriitorul introduce după modelul tripticului popular trei probe de verificare a calităților eroului. Dezvoltă în triptic un paralelism de tip enumerativ, de două ori în proză, a treia oară în versuri. Componentele grupului ternar sînt marcate prin repetarea versurilor : „Împărate luminate / Nu-mi lua zilele toate / Ia-mi-le pe jumătate / Că-ți voi da eu nestemate./

Mod specific de organizare a materialului poetic popular, paralelismul se definește ca o succesiune de sintagme identice sau asemănătoare ca schemă a structurii sintactice. În prelucrările versificate în stil popular, preferința lui Odobescu se îndreaptă spre tipul de paralelism enumerativ[10] de gradație[11]. Prin enumerare în forma paralelismului se realizează o formulă similară formulelor inițiale versificate de basm[12].

---

s-a și reprodus în publicațiunea rusească *Воскресное чтение*, anul al 4-lea (1840) p. 436. Acestea le știu și eu, ba am și acasă o cărămidă luată din ruinele cetății doamnei Neagăi, din pădurea Cislăului, care desigur nu denotă o mai mare vechime. Dar de unde să aștepți de la un biet muntean din Bisoca atîta erudițiune în istorie și arheologie?" (Odobescu, *op. cit.*, p. 222).

[9] Exemplul în basmul cult : „Cînd feciorul de împărat trecea pe *Dealul Balaurului*, de stînga *Slăniculuî*" (*Ibidem*, p. 228).

[10] Exemplu : „cerbii de la munte / plecau a lor frunte / , mistreții colțați / cădeau împroșcați / , capra săltăreață / nu scăpa cu viață / , lupii din pădure / picau sub secure . . . "

[11] Exemplu : „ploaie cu șiroaie / de făcea pîraie / ; ploaie cu băsici / de strica potici / ; ploaie spumegată / 'neca lumea toată / ; ploaie de potop / făcea lumea snop / ".

[12] Exemplu : „Ursul cu cercei / umblă după miei / , Lupul cu cimpoi / umblă după oi / , Vulpea în papuci / umblă după curci / , ș-un iepure șchiop / într-un vîrf de plop / treieră la bob / ".Al. Odobescu, *op. cit.*, p. 235.

Construirea metaforei în paralelism este un procedeu de sursă populară [13].

Vasta întindere a lecturilor îi furnizează lui Odobescu un repertoriu întotdeauna disponibil de clișee stilistice și sugestii lexicale. Imaginea, mai mult ilustrativă, nu surprinde prin șocul punerii în relație a unor termeni îndepărtați unul de celălalt. Epitetele sînt banale, de tip ornant, adică definindu-se prin mare generalitate, prin caracterul stereotipat al determinărilor. Puterea asociativă a poetului acționează slab și în domeniul comparației. Stilistic, cele două portrete sînt închegate din epitete și comparații. În folosirea tropilor scriitorul menține un echilibru în relația concret—abstract, material—imaterial, asociind un epitet concret—o comparație abstractă și invers.

Fata de împărat este :

„albă ca un vis,
„înaltă ca o pasăre", voinicul e
„blînd ca razele line și mîngîioase ale lunii,
„sprinten ca luceafărul sclipitor al dimineții".

Personificarea și metafora sînt populare. În imaginea fetei apare metafora : „cu părul de aur, ruptă din soare". Autorul dezvăluie sursa, continuînd portretul — „întocmai ca Ileana Cosînzeana". Odobescu sesizează și aplică tipul de metaforă populară infirmată [14].

Sub aspect lexical, recuzita romantică este din plin solicitată de scriitor. Odobescu împrumută vocabularului pașoptist și postpașoptist elemente caracteristice : „drag", „plăcut", „dulce", „gingaș", „încîntător", „fermecător", „drăgălaș", „alb', „curat", „luminat", „dor", „zdrobit", „ofilit", „ruginit", „risipit", „veșted", „inimă", „durere", „suspin", „jale", „iubire", „iubită", „mulțumire", „desfătare", „întristare", „a tremura" „a sîngera" etc.

Folosirea unităților lexicale în formă diminutivală potențează lirismul convențional al prozei. Poezia clasică românească de la sfîrșitul secolului XVIII și începutul secolului XIX și literatura pașoptistă atestă forme de diminutiv. Literatura populară cunoaște de asemenea exprimări hipocoristice. La Odobescu izvorul este sigur cel popular, în termeni ca : „ziulița", „singurei" „fetișoară".

T. Vianu constata influența în domeniul limbii a spiritului popular asupra operei scriitorului [15]. Proza lui Odobescu cuprinde numeroase expresii populare ca : „nu prididea cu fuga", „să-și scoată necazul",

---

[13] Exemplu, textul popular : balada *Miorița*, portretul ciobanului „Fețișoara lui / spuma laptelui . . . "

Exemplu, basmul cult : „cu piatra zamfirului, / limpezimea cerului / cu piatra zmarandului / verdeața pămîntului / , cu piatra rubinului / colcotirea sîngelui" (*Ibidem*, p. 275).

[14] Exemplu, în basmul cult : „Of ! Dragă, iubita mea ! / Nu pot, nu pot chiar d-aș vrea / , Boala mea nici că s-o duce / Pîn'ce tu nu mi-i aduce / mura albastră și amară / sloi de ghiață în miez de vară / . — Of ! Dragă iubitul meu ! / Ajuta-ți-ar dumnezeu / Eu toți munții i-am călcat / Mura albastră n-am aflat / Sloi de ghiață n-am găsit / Că pămîntu-i încălzit. Fetișoară din Buzău / mura albastră-i ochiul tău / , care mă ucide rău / ; Sloi de ghiață netopită / E chiar inima-ți răcită / Și de mine deslipită / ", *Ibidem*, p. 241.

[15] „Vorbește, în fine, graiul poporului, nu numai cînd reproduce vorbirea unui personaj popular, dar și în propriul lui referat, folosind nu numai vocabularul corespunzător, pe care de altfel îl alternează cu arhaisme, cu neologisme ale culturii și cu unele formații personale, dar și ziceri și exclamații populare." (T. Vianu, *Studii de literatură română*, 1965, p. 116).

„i se făcea urît", „știe seama la ceva", „face lumea snop", „crește de-o șchioapă". Se remarcă și stereotipii verbale specifice basmului verbal: „se simțea dus ca vîntul și ca gîndul, „cu-o falcă-n cer și cu una-n pămînt", și un aforism popular: „dar muierea tot muiere, dă-i ce-ți cere și o să te certe de ce i l-ai dat"[16].

Morfologic, se observă forme verbale inversate: ție-se, „ajuta-ți-ar", „da-ți-l-aș", postpunerea complementului direct în raport cu verbul, „spună-o", forme de viitor popular alături de forme literare. Datorită cunoașterii limbii poporului, direct și prin lectura basmelor tipărite pînă atunci, Odobescu introduce în text toate aceste forme lingvistice populare în mod deliberat, cu un acut simț al limbii.

„Materialul lexical și figurativ intră în construcții sintactice desfășurate larg, într-o ritmică lentă"[17]. Analizînd ritmul prozei ca sintaxă, sesizăm paralelismul în cadrul propoziției și al frazei. La nivel de propoziție se repetă sintagme binare și ternare cuprinzînd serii de verbe, atribute, complemente și subiecte multiple, coordonate copulativ sau prin juxtapunere. La nivelul frazei se repetă aceleași tipuri de propoziții. În subordonare, Odobescu manifestă predilecția pentru propoziții atributive și temporale, iar în interiorul propoziției folosește prin excelență atributul substantival prepozițional și adjectival, cu valoare stilistică de epitet. Autorul construiește o frază amplă, arborescentă, respectînd principiul clasic al ordinei și simetriei. Dacă în versurile stilizate popular, paralelismul enumerativ este de sursă folclorică, în proză el reprezintă o structură sintactică specifică modului de organizare a materialului lexical la Odobescu. Paralelismul, anafora[18], inversiunea[19] conferă sub aspect sintactic un ritm specific. Alături de perioada cu multe subordonate și multe elemente determinative, care aparține stilului scriptic, Odobescu inseră și construcții eliptice, serii de propoziții coordonate, vorbirea sincopată, definitorii pentru stilul oral. Fraza poetică se dezarticulează în propoziții scurte, ritmul crește. Apar în text formulări în anacolut[20], propoziții sau sintagme incidente[21]. Alternanța stil scriptic—stil oral creează o tensiune specifică limbii lui Odobescu. Forma expunerii, cu apeluri directe la ascultător ca mod de captare a atenției este deseori cultivată de Odobescu. Și în basmul prelucrat Odobescu introduce formule de adresare cu stilizarea necesară[22].

---

[16] Multe cuvinte și locuțiuni populare sînt la Odobescu produsul aplicării unei norme de artă. În *Pseudokynegheticos*, ascultînd povestirea țăranului din Bisoca și amintindu-și în același timp de acțiunea lingvistică a latiniștilor contemporani, Odobescu observă: „Din nenorocire, bisoceanul meu nu știe nimic despre chipul cum ne batem noi joc în orașe de ce avem mai scump rămas de la părinți, și el, în limba sa, pe care aș da ani de viață-mi ca s-o pot scrie întocmai după cum el o rostea, în acea limbă spornică, virtoasă și limpede a țăranilor noștri, îmi povestea păsurile și plăcerile oamenilor de la munte". Elementul popular în limba lui Odobescu este rezultatul acestei aspirații.

[17] T. Vianu, *op. cit.*, p. 120.

[18] Exemplu: „*În zadar* îi cînta ea cu viers dulce; *în zadar* îl ruga să se trezească . . . "

[19] Exemplu: „*Noaptea ca și ziua, ziua ca și noaptea*, glasul lui duios răsuna prin codru", Al. Odobescu, *op. cit.*, p. 239.

[20] Exemplu: „Acum, ca să te faci om pe deplin și voinic cu temei precum se cade unui bărbat și mai ales unui fecior de împărat, toți de toate părțile îmi spun că trebuie să te duci lumea să o colinzi . . . ", *Ibidem*, p. 223.

[21] „Era și drăgălaș — bată-l fericea! — puiul de împărat" „Zău! de! doamne ferește!", *Ibidem*, p. 222.

[22] Exemplu: „Ia să vedeți acum în ce fel păsul avea să-l ajungă pe voinicul nostru", *Ibidem*, p. 236.

Procedeul este atestat și în fenomenul folcloric al povestitului. Retorica clasică cultă se suprapune în cazul basmului prelucrat peste retorica populară. Într-un anumit moment al narațiunii, scriitorul închipuie un dialog cu povestitorul popular fictiv, ironizîndu-l cu simpatie și aderență și autoironizînd. Odobescu face jocul dedublării prin ipostazele pe care și le atribuie, de povestitor popular și ascultător, denunțînd un dialog cu sine însuși și oferind sugestii ale modului propriu de prelucrare [23].

În analiza ritmului prozei ca sunet interesează ritmica aritmetică, adică reguralitățile provenind din numărul elementelor sonore și ritmica tonică, reguralitățile avînd la bază distribuția silabelor tone și atone. Fraza se taie în versuri, unități ritmice separate prin punctuație sau conjuncții. Pasajele ritmate și deseori rimate sînt intercalate între altele cu topică normală și grupuri sonore neregulate. Variația ritmică exclude monotonia. Formulele de proză ritmată și rimată sînt dispuse în grupuri de 4, 6, 7, 17 versuri, după modelul formulelor mediane de basm. Sînt versuri egale, cu același număr de silabe, asemănătoare, cu același număr de picioare metrice sau identice, cu aceeași succesiune de silabe tone și atone. Scriitorul combină aceste trei tipuri de vers. Preferința lui Odobescu se îndreaptă spre formele de versificație populară de tipul hexasilab, cu varianta pentasilab și octosilab, cu varianta heptasilab. Neregularitățile în ritmica prozei sînt mai evidente decît în poezie. Odobescu introduce adesea metrul popular de tip trohaic [24]. În textul prozei scriitorul inseră și grupuri de două versuri, precum și sintagme binare și ternare. Orientarea spre tipul de organizare binară este de sursă populară. În proza ritmată rima este împerecheată; alteori întîlnim monorimă pe două-trei-patru versuri, după model popular. Categoria imperfectului în rimă, des întîlnită în poezia populară, este folosită și de Odobescu în prelucrarea în proză [25].

Scriitorul și-a desfășurat activitatea într-o perioadă de începuturi literare. Resursele limbii erau insuficient explorate, formele prozodice încă dibuitoare, influența versificației străine, neogrecești, italiene și franceze se resimțea din plin. Poezia populară, singura tradiție lirică reală, nu acționa în sensul unei rigidități normative, incluzînd inadvertențe în raport cu legile stricte ale prozodiei. După modelul popular al versului cîntat, Odobescu versifică în prelucrările poetice, în octosilabic, cu varianta catalectică heptasilabic și hexasilabic, cu varianta catalectică pentasilabic. Sesizăm în versurile prelucrate și fracționări prin rime interioare bisilabice, ca în cîntecul popular [26]. Ritmul binar trohaic, propriu poeziei

---

[23] Exemplu: „Bine, zici, bădiță, îi răspunsei; negreșit că trebuie să mi-l spui tot, dacă mai este. Dar stăi! Unde rămăseseși ...? Pare că începuseși a îndruga o șiretenie de lighioane, ca cea din hora dezgovelei. Așa este?

— Cam așa, dar iar nu prea, îmi răspunse munteanul, pierzîndu-și oarecum sărita, în urma glumei mele de care mă și căiam și scărpinîndu-se la ceafă ca omul care stă la îndoială. Pesemne boierule, adăugii el, ți s-a făcut urît unde am tot spus anume toate soiurile de paseri și de jivine care trăiesc la noi la munte ...", *Ibidem*, p. 235.

[24] Exemplu: „Nu putea să o privească / Și să nu o îndrăgească / Nu putea să o audă / / Și să nu i se încreadă", *Ibidem*, p. 237.

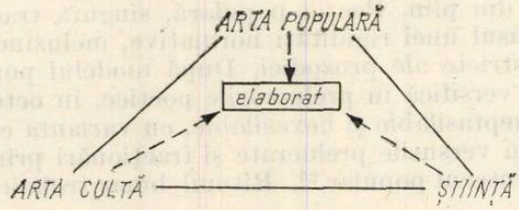
[25] Exemplu: „... pulberea în sus se înălța / cu norii se amesteca / și apoi iar în jos cădea ...", *Ibidem*, p. 224.

[26] Exemplu: „Împărate luminate" (4+4), *Ibidem*, p. 225.

populare cîntate, predomină și în încercările de versificație ale lui Odobescu [27].

Versul trohaic este deseori asociat metrului cu unități ritmice diferite; iamb-troheu-dactil/amfibrah-peon secundar. Introducerea neregularităților ritmice într-o mișcare uniformă (metru trohaic) face posibilă varietatea ritmică și nuanțează exprimarea; este un mod de evadare din modelul cîntat, de orientare spre versul popular vorbit, care atestă neregularități ritmice. În versurile prelucrate, rima este împerecheată, feminină (bisilabică), masculină (monosilabică) și asonantică. Odobescu folosește monorima pe trei-patru-șase versuri, rima pe silabe atone [28] și rima pe desinențe de imperfect, ca și în poezia populară. În versurile prelucrate rima delimitează elementele paralelismului [29], este o marcă a ideii exprimate și un mod de stabilire a pseudostrofelor [30], marchează o perioadă, o unitate sintactică completă [31], ca și în creația populară.

Se vorbește deseori în critica literară de un sentiment al naturii, spre exemplu, referitor la Eminescu față de Alecsandri. În ceea ce privește prelucrările literare de material popular, se poate constata, de pildă la Creangă, un profund sentiment folcloric, față de Odobescu. În fața fenomenului folcloric Odobescu folosește cu finețe pe alocuri ironia și autoironia, în maniera caracteristică scriitorului savant. Nu este o minimalizare a valorilor populare ci un efect al distanțării impus de înalta formație livrescă a autorului. Ca orice pașoptist animat de idei patriotice, Odobescu a cunoscut limba și creația populară, intuind procesul și procedeele de realizare ale artei orale; dar aplică detașat, fără a se transpune afectiv pe sine. Procesul de prelucrare constă într-o prelucrare savantă de elemente eterogene. Asociază în planul aceleiași idei elemente din domeniul artei culte, artei populare și științei (istorie, geografie, arheologie). Elaboratul este nucleul de convergență al acestora.



[27] Exemplu: „Ursul cu cercei / umblă după miei . . . ”

[28] Exemplu: „Mîndra fată a pietrelor/ din valea Năculelor”, *Ibidem*, p. 236.

[29] Exemplu în creația populară: „Gura rîde că-i nebună/ inima plînge de sună./ Gura rîde că-i buimacă/ inima plînge de înecă”. Exemplul în textul prelucrat: vezi nota 11 și 12.

[30] Exemplul în creația populară: „Foaie verde lemn uscat/ de oftat ce-am tot oftat/ soarele s-a întunecat/ luna n-a mai luminat/ De oftat ce-am oftat tare/ nici soarele nu răsare/ nici luna lumină n-are/ nici pe cîmp nu crește o floare.” Exemplul în textul prelucrat: „Facă lumea ce va face/ noi trăim aci în pace/ cum n-e drag și cum ne place/ /Zică lumea ce va zice/ fericirea de aice/ tot nu poate să ne-o strice/.” *Ibidem*, p. 240.

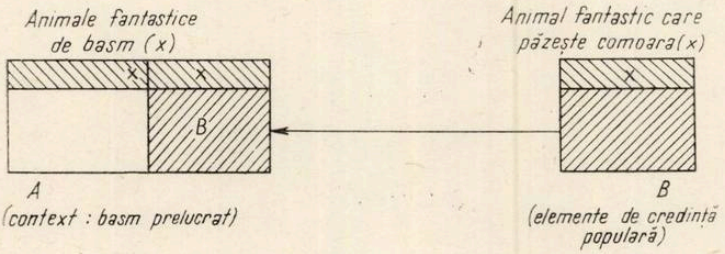
[31] Exemplu: „Ah, voinice, voinicele,/ nu opri căile mele”, *Ibidem*, p. 236.

Faptele de ordin științific sînt introduse în:

— relație de *ET* (conjuncție) cu celelalte, atunci cînd nu fac notă discordantă. Astfel denumirile geografice sînt componentele peisajului realizat cu procedee literare.

— Relație de *VEL* (disjuncție) cu elementele de sursă folclorică care substituie sugestiile științifice. Preocupările arheologice ale lui Odobescu se exercită intens cu numeroase prilejuri; cu deosebire îl preocupă tezaurul de la Pietroasa (Cloșca cu puii de aur.)

Vizînd în basm zona Buzăului și interesat în descoperirea tezaurului, Odobescu nu putea să omită un comentariu în legătură cu acesta. Fiind vorba de un text literar, scriitorul substituie faptul de ordin științific prin unul folcloric, de credință populară legată de existența comorilor. Includerea acestuia în textul prelucrat este înlesnită de prezența animalelor fantastice din basm.



Introducerea lui B în A se face pe baza unui element x relațional, de conținut identic.

Referindu-se la o prezență istorică locală, Doamna Neaga, Odobescu nu tratează științific acest fapt de istorie, ci-l înlocuiește cu unul de legendă, în spiritul prelucrării de material folcloric. Se ating aici, pe același plan semantic, știința propriu-zisă, istoria și știința populară, legenda. Autorul o preferă pe a doua, prima oferindu-i numai o sugestie. Dintre toate elementele care intră în relație în procesul de prelucrare, cele populare sînt esențiale. Odobescu a intuit elementele de bază ale creației folclorice și a sustras genurilor preferate, epic (basm-legendă) și liric, procedee esențiale de compoziție. În raport cu modelul epic, la prelucrare se produce o răsturnare de valori. În proza populară categoria basm, schema narativă reprezintă esența speciei, în raport cu elementele cu valoare de indici: portret, peisaj, tropi. În prelucrarea cultă, indicii devin axele majore iar schema narativă un pretext. Cînd prelucrează lirică populară, Odobescu interferează, suprapune (în relație de *ET*) sau substituie (în relație de VEL) motive și imagini folclorice cu motive și imagini ale liricii culte. În secvența *A* prelucrează epică populară, în secvența *B*, cu deosebire lirică populară. „Clasicul este epic, romanticul este liric"[32].

---

[32] G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, București, 1965, p. 24.

În această „mică antologie folclorică"[33] (credință, legendă, basm, lirică, aforism popular), Odobescu selectează materialul popular și-l prelucrează conform celor două tipuri de „ars poetica", corespunzătoare tendințelor coexistente în epocă, clasicism și romantism. Integrarea părții în întreg, a textului prelucrat în eseu se face prin motiv tematic unic, stil și limbă unitar. Discutînd prelucrarea în raport cu opera căreia îi aparține, sesizăm că arta mozaicală a *Falsului tratat de vînătoare* este și aceea a basmului prelucrat. Forma și concepția de creație eseistică, după principiul asociativ ideistic este maniera de prezentare a operei *Pseudo-kyneghetikos*, inclusiv a textului prelucrat.

[33] T. Vianu, *Studii de istoria literaturii române*, 1965, p. 115.

„Seriozitatea glumei estetice" la G. Călinescu

Cornelia Ștefănescu

În 1933, G. Călinescu se statornicise în ideea că romancierul român nu poate fi decît „balzacian" ori „tolstoian". Că „firesc deocamdată" pentru literatura noastră ar fi tipul de roman „obiectiv". În ierarhia sugerată de critic, locul prim l-ar deține preocuparea de „sensul lumii și de forma exterioară a omenirii", sau cu alte cuvinte, propuse tot de el, „bucuria de a trăi și a cunoaște". Numai după incursiuni răbdătoare printr-un domeniu atît de vast, prag de neocolit pentru experiențele românești, abandonul în „introspecție" nu mai este întîmpinat de G. Călinescu drept o modă, drept o frivolă asaltare a cronologiei firești în evoluția romanului. Este suspectată aici ca modă metoda proustiană; dar o dată cu ea și tendința frecventă la unii scriitori români, mai ales după 1930, de a arăta că sînt la curent cu formulele heterodoxe ale secolului XX, și mai ales că mînuiesc mijloace sincronizante cu inovațiile pe plan european, în materie de roman.

„Victime numeroase", îi califică G. Călinescu, subliniind eroarea întîi cu o persiflare: „Ori scriem ca Proust, ori murim"; apoi cu antologica demonstrație de comparativism ce pune față în față — diferite prin complexitatea și profunditatea pe care le-o conferă vechimea — atît civilizația, cît și limba a două popoare. Esența demonstrației constă în motivarea apariției „cazului" Proust în Franța și a irepetabilității lui în țara noastră.

Cînd expunerea părăsește planul general, pentru a se concentra asupra unui scriitor anume, de exemplu Camil Petrescu, limbajul folosit de critic este altul. El înlocuiește strălucita desfășurare de argumente referitoare la proustianism, din articolul publicat în „Viața românească", în martie 1933, cu gestul vehement din cronica la romanul *Patul lui Procust*, apărut în aceeași lună în „Adevărul literar și artistic". Gest menit să scuture orice umbră tutelară: „O asemenea apropiere n-ar fi fost deloc măgulitoare pentru autor, căci cui i-ar conveni bunăoară calificativul *eminescian* sau *arghezian*?"

Tot în „Viața românească", dar în iunie 1957, articolul *Reflecții mărunte asupra romanului* traduce de astă dată gîndul lui G. Călinescu romancier: „S-a pus odată întrebarea asupra metodei de adoptat în

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 1, p. 73–87, București, 1973

roman — scrie el — dacă de pildă trebuie să fim *balzacieni*, *stendhalieni*, *tolstoieni*, *proustieni*. Chestiunea ni se pare cu totul greșită. Romanul aparține cîmpului artei ca și poezia, unde nimeni nu vrea să fie *eminescian* ori *macedonskian*, dorind să rămînă cît mai original".

Interesantă coincidența de termeni, după mai bine de două decenii, dar și mai interesantă dezpovărarea lui G. Călinescu de balastul unor formule; nevoia declarată de originalitate. Fără aride restricțiuni, însă, deoarece este convins că o totală originalitate formală nu e cu putință. După cum i se pare specioasă opoziția dintre tradiție și noutate cînd în cauză se află un creator. Un creator necontrafăcut care, ocolind construcțiile supraveghiate, își constituie personalitatea din contraste și amestecuri, într-o perpetuă experimentare și restituire a omului și a naturii, atent mereu la un adevăr al său. Convingere ce poate fi privită ca reper pentru ideea, îndrăgită de G. Călinescu și repetată în scris și oral, că așa după cum un viitor mare pictor se formează copiindu-și maeștrii, adoptîndu-le maniera, de la amestecul culorilor la așezarea lor pe pînză, pînă să ajungă a descoperi amănuntul care să-i dea unicitate, tot astfel un romancier poate afla într-un model „care-i convine", un chip „lesnicios" de a-și „comunica" observațiile.

Din toate raportările sale teoretice apare cît se poate de clar că modelul lui G. Călinescu a fost Balzac. Cu atît mai mult, dacă reținem modul cum a conceput *Enigma Otiliei* și cazul care s-a făcut în critica de specialitate în legătură cu formula adoptată. De astă dată, printr-o demonstrație practică — după atîtea demonstrații pe plan teoretic — autorul lui Stănică Rațiu a încercat să legitimeze viziunea balzaciană drept cea mai pregnantă viziune epică.

Balzac este invocat cu orice prilej ca zeul tutelar. Într-o notă ulterioară la un studiu despre Panzini îl găsim pe G. Călinescu stabilind o ierarhie de valori între lecturi; preferînd, față de anul 1924, cînd știm că făcea note pe marginea operelor lui Francisco d'Assisi, Alfredo Panzini, Pirandello, anii de mai tîrziu, cînd a descoperit „literatura solidă de observație" și „speculația ideologică adîncă". Dintre numele citate, Balzac ocupă primul loc, urmat de Stendhal, Flaubert, Tolstoi.

Putem urmări în *Istoria literaturii*, în studii și articole, plăcerea lui G. Călinescu de a stabili surprinzătoare apropieri între scriitorii care au intrat în conștiința generală ca foarte deosebiți. Între Balzac și Gide, de exemplu, criticul luînd ca punct de plecare în capitolul despre „noua generație" din *Istoria literaturii* modul cum cei doi experimentează în eroii lor virtuțile și viciul. Putem urmări, de asemenea, cît poate fi de inepuizabil Călinescu în descoperirea relațiilor posibile între personajele celor mai diverși scriitori: Plaut, Molière, Lesage, Proust, Dostoievski, Filimon, Caragiale, Duiliu Zamfirescu și personajele balzaciene. În *Domina bona*, de exemplu; derivate toate dintr-o trăsătură comună — avariția. În studiul *Lev Tolstoi*, tocmai „ruperea proporțiilor zilnice", capacitatea de a caricaturiza, constituie „particularul" prin care personajele lui Tolstoi sînt gîndite alături de cele ale lui Cervantes și Balzac. Tot ce privește „denunțarea raporturilor sociale", după cum scrie G. Călinescu, este pus în corelație cu romancierul francez. Ca și „preocuparea topografică", recunoscută, de altfel, ca „proprie operei lui".

Un studiu consacrat în întregime lui Balzac nu se află în bibliografia călinesciană. Ar putea fi însă reconstituit unul, de mare interes pentru problematica romanului, dacă s-ar pune cap la cap observațiile răspîndite în întreaga operă, cu o spontaneitate riguros verificabilă din punctul de vedere al adevărului obiectiv, chiar și atunci cînd pasiunea contrazicerii ori apăsata notă de personalitate în stabilirea unei viziuni critice par a-l contraria. Se știe că însuși Dostoievski este judecat prin raportarea la romanul occidental și mai cu seamă la romanul francez de factură balzaciană. Dar consecințele șocului acestei apropieri au fost dinainte studiate. Din întinsa analiză a operei romancierului rus, decisivă rămîne dimensiunea lui față de Balzac. „Clasificator imposibil", așa ne apare autorul *Comediei umane*, mergînd pe urmele moraliștilor francezi, concepînd societatea ca pe un infern imuabil, populat cu avari, ipocriți, parveniți, părinți, slabi, copii ingrați. În schimb, „raiul figurat vorbind" — ca să ne menținem în citatul călinescian, este deschis oricui, în opera lui Dostoievski, prin „reînvierea morală". Clasificarea umanității îi este străină autorului *Fraților Karamazov* și *Idiotului* : „Dostoievski studiază de fapt un singur erou, care nu e nici bun, nici rău, ci este omul în proporțiile sale inegale de bine și rău".

Distanțarea, prin simplul gest al apropierii, este autentică și adîncă. Promovînd ideea că Balzac rămîne pentru el unicul ghid în materie de roman, G. Călinescu repudiază, teoretic, și orientările voit novatoare ale romanului românesc din perioada interbelică. Repudierea implică polemica purtată cu Camil Petrescu în jurul romanului de concepție proustiană, iar mai tîrziu atrage după sine ignorarea voită a romanului de tip existențialist sau de intuiții zise abisale. *A patra dimensiune* este titlul unei „cronici a optimistului", unde această poziție, bănuită doar pînă atunci, se materializează efectiv. După ce exaltă, perfect convins de altfel, sensul vocației adînci a lui Flaubert de creator de personaje cu o existență umană posibilă, G. Călinescu, — sprijinit pe concepția lui anterioară — nu consimte să se alăture curentului de aferată cufundare în abis și de pretențioasă izolare a operei prin opacitate și exanguitate.

Textul merită să fie citat în întregime pentru concizia cuprinzătoare și expresivă cu care fixează o atitudine decisă : „A existat în critica noastră de acum un deceniu și persistă latent și acum la unii intelectuali ideea că o carte adîncă trebuie să fie abisală și plină de probleme și să se ferească de umorul rezultînd în mod fatal din orice tipizare, clasificarea fiind o siluire a naturii. Mulți preferă opera opacă și exanguă, socotind-o inefabilă ca marea. Istoria literaturilor infirmă acest punct de vedere. Marile opere sînt simplificatoare, schematice, exuberante. Creația stîrnește reflecția ca natura, prin materialitatea ei, iar nu prin probleme formulate".

Practica de romancier, de după actul demonstrativ al *Enigmei Otiliei*, denotă în schimb unele tendințe heterodoxe în materie de construcție epică. Ne referim la *Bietul Ioanide* și la *Scrinul negru*. Un semnal este *Cartea nunții*, apărută în 1934. Romanul este aplicarea în practică a ceea ce autorul său formulase, într-un articol din „România literară", din 27 februarie 1932, ca un deziderat cu privire la raportul dintre roman și viața modernă. Îl găsim atunci pe G. Călinescu recomandînd romancierului român „întoarcerea din convențional în real", întoarcere prin care el înțelege transpunerea în ficțiune a realității contemporane, palpitantă,

dar exterioară —, cum ar fi — în ordinea indicată chiar de semnatarul articolului : îmbrăcarea smochingului și a costumului de baie, senzația motorului terestru și aerian, frecventarea ringului și a barului... Adică amănunte de care Proust însuși făcuse mult caz. Ne gîndim la emoția descoperirii tehnologiei moderne. Numai că ceea ce putea trece în *Cartea nunții* drept o paranteză, o concesie făcută senzaționalului, are implicații mult mai profunde în *A la Recherche du temps perdu*. Descoperirile tehnologiei moderne se grupează aici ca detalii ale unei originale demonstrații ; raportul dintre spațiu și timp, sistemele de măsurătoare vădindu-se apte să revoluționeze arta.

Cu *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* asistăm la o schimbare, nu de viziune, ci de tehnică propriu-zisă a expunerii. G. Călinescu, romancier, este consecvent afirmației din articolul scris în 1957, că întocmai ca poetului, și autorului de romane i se cere să se detașeze de o formulă, pentru că altfel ar risca să se consacre doar prin epigonism.

Nu mai este o noutate dacă afirmăm că romanele lui G. Călinescu demonstrează, cu fiecare în parte, o altă față a efervescenței creatoare a autorului lor. De asemenea, puterea lui de absorbție, asimilare și adaptare a inovațiilor tehnice, impuse pe plan universal. Inovații pasionat aprobate de unii critici, și tot atît de pasionat tăgăduite de alții, pînă cînd s-a ajuns a se da semnalul de alarmă, anunțîndu-se „criza romanului", ori chiar „dispariția" lui. G. Călinescu nu rămîne indiferent față de această luptă de idei la nivelul criticii literare. Reacționează prompt, după cum am văzut, față de Camil Petrescu. Dar, semnificativ pentru mobilitatea sa spirituală, îl găsim pe scriitor, mai tîrziu, ridicînd el însuși cîte o nouă construcție epică, folosind parcă, unul cîte unul, toate argumentele aflate în *Istoria literaturii*, la capitolul *Camil Petrescu* : argumentele pro și contra tehnicii folosită în *Patul lui Procust*. Și nu va fi lipsit de interes să urmărim cum apar și se amplifică și la G. Călinescu „digresiunile", definite de el — în cazul dramaticei existențe a lui Ladima, istorisită în scrisori — cu o fericită metaforă, „sîngele romanului".

Uzînd, prin urmare, de tehnici noi, cu fiece roman, G. Călinescu pare să asculte îndemnul personajului balzacian d'Arthez, pe care Michel Butor îl socotește nu numai un alter ego al autorului *Comediei umane* dar și personajul care lansează o proclamație în favoarea romanului modern. El rostește cuvintele memorabile pentru orice romanciar, nu numai pentru ambițiosul Lucien de Rubempré căruia îi sînt adresate : „Variez vos plans pour n'être jamais le même". Dar, înainte de toate G. Călinescu se ascultă pe sine, pentru că a afirmat în diferite ocazii că tehnica nu trebuie privită ca un șablon estetic, deoarece ea se naște numai din natura obiectului. Astfel, galeria de portrete care condiționează fresca romanului, în *Bietul Ioanide*, implică adesea în valorificarea lor epică procedee de tehnică proustiană sau gidiană.

Față de subtilitățile estetice ale lui Gide, G. Călinescu, după cum știm, este refractar. Apelează totuși la cunoscutul procedeu gidian în perspectivarea simultaneistă, la modul cinematografic, a unui personaj sau eveniment, din mai multe unghiuri de vedere. Procedeul este experimentat și în *Enigma Otiliei* ; într-o oarecare măsură, în compunerea imaginii despre Otilia și mai mult în descrierea lui Pascalopol, personaj legitimat în parte ca prezență prin semnificațiile pe care i le conferă societatea frec-

ventată de el în casa Giurgiuveanu. Pascalopol este exaltat de Aglae și Aurica, fiecare fiind altfel provocatoare și, prin urmare, dîndu-i și alte dimensiuni. Gelos, Felix proiectează parodic, în afară, chipul fizic și moral al presupusului său rival. Entuziasmul Otiliei față de Pascalopol nu coincide cu acel al lui Moș Costache, după cum nu coincide nici imaginea pe care cei doi și-o fac despre el.

Dacă în *Enigma Otiliei* procedeul poate trece neobservat, în *Bietul Ioanide* este determinant. Aici li se întocmesc personajelor adevărate fișe de dosar, încît, practic, unul cîte unul își dezvăluie existențe multiple, în funcție de numărul informațiilor obținute în legătură cu fiecare. Oricît de deosebite, amănuntele se acordă totuși între ele, într-o plăsmuire unitară. Încă din primele pagini, citim ca pe o indicație de regie următoarea precizare în legătură cu musafirii lui Saferian : „Cei cinci rămași se priveau unii pe alții din felurite unghiuri morale de vedere". Precizarea cuprinde în ea însăși esența procedeului tehnic aplicat în întreg romanul.

Pe Dan Bogdan, de exemplu, îl cunoaștem în diferite ipostaze. Fie direct, din comportarea lui — intervenția la Ioanide pentru suplinirea catedrei lui Conțescu, de către Gonzalv Ionescu, cît și pentru o referință bună ca un nepot de soră să capete un bon pentru o pereche de pantofi americani; sau purtarea ambiguă față de „mișcare", cu prilejul campaniei de închiriere a unor localuri pentru sedii subversive. Fie pe căi lăturalnice. Enumerăm aici buletinul grafologic pe care i l-a întocmit un sas în cancelaria facultății; de asemenea, scrisoarea-raport, semnată cu o inițială conspirativă, constituind, așa cum ține să precizeze G. Călinescu însuși, piesa la „dosarul" unuia din cei trei Dioscuri. Semnalăm apoi pagina care transcrie reacțiile presei cu prilejul morții lui Dan Bogdan. Reacțiile diferă de la o gazetă la alta și sînt influențate de gradul de dependență față de organizația politică din epocă, care știm că a deținut rolul principal în exterminarea personajului.

În felul acesta, Dan Bogdan nu se află numai fizic pe masa de autopsie, aceleiași răscolitoare operații fiind supusă întreaga sa ființă morală.

Tipică pentru reconstituirea unui personaj prin intermediul dosarului de existențe este prezentarea lui Gavrilcea. Înainte de a acționa direct, personajul ni se face cunoscut în diferite ipostaze, prin intermediul răspunsurilor date de Gaittany, Hagienuș, Pica și Butoiescu, zis Boticelli, la obsedanta întrebare a lui Ioanide : „Spune-mi, domnule, ce fel de om este Gavrilcea?". Îl cunoaștem, de asemenea, din versurile a două jurnale, relatînd unul de pe poziția acuzării, altul de pe poziția apărării — procesul lui Gavrilcea, tînăr. Din această dublă evocare numai interogatoriul rămîne nealterat. Răspunsurile cuprind filozofia de viață a personajului, expusă de el însuși. Altfel, intervențiile avocaților, atmosfera sălii, chipul inculpatului apar în comentariile marginale ale jurnalelor, cu nota de subiectivitate în care se răsfrîng pasiunile opiniei publice, ceea ce îl justifică pe Ioanide să dea faptelor o semnificativă concluzie prin cuvintele : „Comèdie juridică". Alte cuvinte ale arhitectului atrag și ele atenția asupra procedeului tehnic folosit cu precădere în *Bietul Ioanide* : „Ce este adevărul? se întreabă Ioanide mergînd prin birou cu mîinile în buzunar, după ieșirea lui Botticelli. Sau, în sfîrșit, cum ajungi la adevăr? Pica, Hagienuș, procurorul, avocatul, Butoiescu și-au dat părerea despre Gavrilcea și pe deasupra Gavrilcea însuși s-a definit în pro-

ces. Cine spune adevărul și cine minte? În fiece versiune e ceva veridic sau numai înșelînd pe creduli, fiecare judecă pe de altă parte din punctul său de vedere".

Conform aceleiași metode de reconstituire a unui personaj prin datele culese din izvoare diferite este descoperită Pica, abia după moarte, de propriul ei părinte. Arhitectul — precizează G. Călinescu — „simți nevoia de a reconstitui pe Pica și recurse la anchetă". Îi studiază, în consecință, îmbrăcămintea, cărțile, ustensilele de toaletă, camera. Aici, în mediul familiar ei, i se perindă lui Ioanide pe dinaintea ochilor două imagini, ce se suprapun și se confundă; imaginea fetei reale, așa cum și-a lăsat tiparul în lucrurile intime și copilul eternizat în mintea tatălui la o vîrstă fragedă, venind mereu în întîmpinarea adolescentei, pentru el o necunoscută enigmatică.

Pica se întregește și în amintirile Erminiei și ale lui Hergot. Cea dintîi îi evocă profunda feminitate, amănuntele denunțîndu-i afecțiunile, neliniștile, chiar și micile bucurii ale descoperirilor culinare în perspectiva unei posibile legături matrimoniale.

Hergot, „medic", „muzician" și botanist", observă fugitiv pe Pica' după cum scrie G. Călinescu, „din aceste puncte de vedere".

Un caz aparte îl constituie Pomponescu. El este conceput tot după metoda gidiană comentată mai sus. Îl vedem deci cum prinde viață din ceea ce spun alții despre el, mai ales membrii familiei, mama și soția. Lucrurile sînt împinse pînă acolo încît nu numai că Pomponescu se confundă cu personajul politic fictiv creat de ambițiile lor, dar i se substituie cu totul, pierzîndu-și identitatea reală. Nu fără a trăi însă dramatic în subconștient la început această substituire, pînă la actul limită al sinuciderii. Pomponescu nu este analizat în acțiune, ci la modul de introspecție. Dacă sîntem tentați a-l apropia de Proust pe această latură, în aceeași măsură avem argumente a susține că profunzimea trăirii interioare, dramatismul individului nerealizat apare altfel decît în *A la Recherche du temps perdu*; și tocmai aici stă meritul deosebit al lui G. Călinescu. Pomponescu este un proustian, dar privit dintr-un unghi de vedere cu totul altul: în structura lui de arivist snob, care își ține un memoriu genealogic și respectă pompa specifică unei anume trepte a vieții sociale.

Tot în sensul documentului gidian putem privi și introducerea jurnalului intim în roman. Conform concepției despre jurnal, G. Călinescu nu le va da mînă liberă personajelor sale să-și noteze orice, la întîmplare. Hergot se destăinuie paginii de însemnări intime, memorînd lapidar un eveniment capital. Dar sensul lui este de cele mai multe ori simbolic, greu de descifrat. După împușcarea Pichii în ușa cavoului, jurnalul lui Hergot consemnează: „Plesnit toate coardele de la violoncel". După ce soția lui Gonzalv Ionescu îi vesti, plîngînd, moartea soțului ei (bătîndu-i în geam) ca un ecou apar în același jurnal cuvintele: „Cerul extrem de senin. Privit steaua polară".

Nici jurnalul lui Tudorel, în realitate două piese distincte, nu se încadrează în formula clasică a însemnărilor zilnice, riguros datate, pline de reflecții și de anecdotă. Tehnica exprimării diferă față de concentratele note ale doctorului cu sensibilitate de artist. După cum diferă și caietele lui Tudorel între ele.

Însemnările primului caiet, destăinuit de Pica lui Ioanide cînd și-a presupus fratele în pericol, constituie un jurnal de idei, livresc, de orientare ideologică, politică, religioasă, filozofică. Sînt relatate aici evenimente datorate unei epoci de răscruce pentru umanitate, trăite de un tînăr inteligent și cu o cultură enciclopedică, am putea spune, dacă ținem seama de citările abundente de nume ilustre și texte de bază ale culturii universale. Sînt însemnări puse pe hîrtie parcă din nevoia unei confruntări, mai puțin cu sine și mai mult cu cineva din afară, în stare să judece faptele cu pondere matură, în ciuda afișării, de la primele paragrafe, ca o problemă esențială de dezbătut — problema divergențelor dintre generații. Caietul a fost destinat a fi citit de Ioanide, a-l șoca dar a-l și cuceri totodată, deși dintr-un juvenil spirit de frondă autorul lor ține să adauge cu superioritate : „sper că nenorocul nu va face ca aceste rînduri să *placă* cuiva".

Ceea ce deosebește caietele lui Tudorel este tonul. În primul, conceput memorialistic, este trecută în revistă, cu detașare, experiența omenirii și implicit a tînărului care o trăiește direct. Consecvent frazei cu care debutează, că jurnalul său nu este o „confesie" ci o „explicație", Tudorel disecă viața mai puțin din perspectiva sa și mai mult din perspectiva cîtorva personaje literare : „principele" lui Machiavel ; personajele stendhaliene, pentru „dinamica generațiilor tinere" ; personajele *Iliadei*, în legătură cu „gloria" și „valoarea faptei" ; numele lui Rascolnicoff este legat de cazul singurătății individului ; de cel al lui Lafcadio, problema „uciderii nemotivate", ca reflectare a teoriei actului gratuit, pusă în circulație de o carte ca *Les Caves du Vatican*.

Al doilea caiet este o stenogramă de senzații ale unui condamnat la moarte. Așa-zisa detașare a celuilalt caiet — explicarea faptelor vieții prin literatură — este eliminată din meditațiile de celulă ale lui Tudorel. „Ceea ce mi se pare o invenție literară se întîmplă cu mine", scrie el. Sau : „Am făcut literatură din cauză că Machiavel nu dă lămuriri în privința aceasta". Notațiile sînt acum scurte, palpitante, grave prin simplicitatea cu care este exprimată emoția unor descoperiri despre existență pe pragul morții ; deci într-o situație limită.

Fluența livresc captivantă a demonstrației din primul caiet, nu se mai regăsește aici, printre întrebările și răspunsurile încărcate de îndoieli devorante. Nerespectînd vreo ordine în expunere, ele exteriorizează, privite în ansamblu, consumarea anxioasă a unei ființe neliniștite, cînd frenetic temerară, cînd torturată de apăsătoare descurajări.

Cu jurnalele lui Hergot și Tudorel, introduse în roman, G. Călinescu obține alte unghiuri din care să-și scruteze personajele — atît cele care își țin jurnalul, cît și cele despre care se fac aluzii ori referiri mai accentuate. Ioanide și soția lui, de exemplu, iau dimensiunile izvorîte din modul pătimaș al lui Tudorel de a gîndi realitatea. Dar G. Călinescu folosește prilejul că arhitectului îi cade în mînă textul primului caiet pentru ca, din reflecțiile sale spontane, cînd află cu surprindere cum gîndește propriul lui copil, să obțină și reversul. Adică portretul lui Tudorel.

Un fel de jurnal ține Caty în *Scrinul negru*. Un „carnet-calendar", cum este semnalat de două ori în roman ; îmbinare de confesiune pasională și de note precise de cheltuieli și depuneri la Bancă, echivalînd cu un expresiv portret moral al femeii mondene care, atunci cînd îl scrie, se

află într-un stadiu al existenței cînd totul se confundă cu afacerile strict bănești. Sau se rezumă la ele.

Această femeie, tenace în afaceri, în stare să se abandoneze pasiunii, temerară și totuși lipsită de apărare, prizoniera propriilor ei slăbiciuni, schimbătoare, frivolă, dar consumîndu-se anxios în aspirații nesfîrșite, circulă ca aerul prin carte. Palpită și îi dă pulsul, neexistînd propriu-zis decît în amintirile cîtorva prieteni și cunoscuți, în imaginația lui Ioanide, care o reconstituie din fragmente, și în scrisori.

Scrisorile din *Scrinul Negru* înlocuiesc dosarul de existențe din *Bietul Ioanide*. În loc să ne mai aflăm în fața unui personaj surprins din afară, din unghiuri diferite, ne aflăm în fața unuia care se exprimă pe sine, se povestește limpede, ușor : o adevărată existență nemijlocită.

În scrisorile către Ciocîrlan și Oster, Caty își denunță individualitatea pasionată, fervoarea duplicitară. Concomitent denunță și colectivitatea abuzivă din preajma ei, de la unchiul medic, implacabil în respectarea normelor mondene privind maternitate și amorul liber, pînă la a doua soție a tatălui ei, cu care va purta o luptă feroce pentru moștenire.

În scrisorile către colonelul Remus Gavrilcea, Caty, în plină maturitate, nu mai păstrează din epoca primei corespondențe cu Ciocîrlan, nici fragilitatea adolescenței, nici tensiunea autentică a simțirii. I-a rămas de atunci doar fantezia combinatorie, strămutată din planul erotic în cel al afacerilor dubioase.

Dialogul epistolar (fiindcă, la rîndul ei, Caty primește scrisori de la Remus Gavrilcea) îi accentuează spectacular această înclinare. În postură de soție a unui ofițer care în spatele frontului se substituie unui veritabil călău cinic, fiind confruntată cu el și cu ceilalți ingenioși vînători de glorie cu sticle de șampanie, coniacuri fine și demonstrații de ochire precisă în țintă umană, poate fi brutal integrată lor.

Scrisori își scriu între ei Antoine Hangerliu și Șerica Băleanu, Meme și Caty. De data aceasta, personajul care se conturează în primul rînd din scrisori este Gavrilcea. Șeful centurionilor este comentat de patru reprezentanți ai aristocrației. Fiecare contribuie cu deformări revelatoare, datorită participării afective, la reconstituirea personajului. Se reia, prin urmare, procedeul din *Bietul Ioanide*. Dar în același timp, scrisorile conțin destule elemente care să-i recomande pe semnatari, mai ales ca reprezentanți ai unei anume concepții, ai unei anume educații.

Caty și ceilalți descoperă o întreagă lume în scrisorile lor. Mai contribuie și personajul cu nume semnificativ, dna Valsamaki-Farfara, confidenta lui Ioanide, deținătoare a amănuntelor picante de culise.

Informațiile se înmulțesc și pe alte căi. G. Călinescu atrage atenția asupra „digresiunilor" și a „notelor", cînd expune tehnica lui Camil Petrescu, în *Patul lui Procust*. Îl preocupă îndeosebi modul de tratare jurnalistică și comentează procedeul pentru interesul de substanță pe care îl poate avea ca „demonstrație", din punct de vedere al formei.

De note și digresiuni face uz și G. Călinescu, masiv, în *Bietul Ioanide și Scrinul negru*.

În *Bietul Ioanide* seria notelor o deschide motivarea dată de romancier publicării în întregime a jurnalului lui Tudorel. Textul este pus la subsolul primei pagini a jurnalului. El se referă atît la jurnal, cît și la Ioanide, la participarea arhitectului pe parcursul lecturii, la natura indig-

nării lui: „Acest detestabil jurnal scoate legitime exclamații de oroare din partea lui Ioanide, care nu ne dau deplină satisfacție morală, întrucît Ioanide însuși, cu toate intențiile lui, este încă un om de mentalitate burgheză. Am crezut totuși că în scopul de a înțelege timpul și greșelile eroilor trebuia să supun studiului jurnalul așa cum a fost scris".

Potrivit metodei enunțată în textul amintit, G. Călinescu „transcrie", după cum îi place să precizeze, și alte texte, date ca autentice: scrisori, rapoarte, un ordin de decorare emis de garnizoana din Tecuci, pentru un act de bravură care a uimit provincia; certificatul școlar al lui Pomponescu; o pagină din *Fort comme la mort* de Maupassant; genealogia ramu, rei aristocratice a familiei Pomponescu; memoriile prințesei Hangerliu-încărcate și ele de genealogii; decizia cu privire la stabilirea succesiunii la averea lui Nicu Zănoagă; chitanțele eliberate de ministrul Ciocîrlan, misitului său, Seraphin; decretul de decorare a lui Remus Gavrilcea; foaia de observație clinică a lui Hagienuș, completată cu o cerere adresată tribunalului de orientalistul deposedat de colecțiile sale rare, de proprii lui copii; sfaturile lui Ioanide pentru fiul sau fiica sa; lista invitaților la nunta lui Gavrilcea cu Meme Hangerliu; protocolul prezentărilor la o recepție în lumea diplomatică, în Argentina. În încheiere, memoriul fantastic al lui Hagienuș, înțesat cu citate și ample note savante. O singură dată înregistrăm și în *Enigma Otiliei* un asemenea text: transcrierea anunțului mortuar al progeniturii lui Stănică Rațiu, compus în limbajul tipic al gazetelor vremii.

G. Călinescu scrie în *Istoria literaturii* că autorul *Patului lui Procust* „a cîștigat lupta" din punctul de vedere al demonstrației tehnice. Chiar dacă, în continuare, observă că textele date ca autentice sînt în realitate „compuse" de Camil Petrescu și că el se întoarce de fapt la romanul epistolar crezînd că face roman modern, G. Călinescu este atras de metodă și o experimentează la rîndul său, pe cont propriu. Bine înțeles că și el compune totul, cu excepția paginii din Maupassant.

Pe cont propriu experimentează și procedeul discontinuității temporale, în *Scrinul negru*. Și Camil Petrescu a recurs la el intercalînd scrisorile lui Ladima în conversația dintre Fred Vasilescu și Emilia. Procedeul considerat „modern" fiindcă a fost folosit de Gide, Proust, Faulkner, Virginia Woolf, Huxley, îl descoperim, contrar așteptărilor, și la François Mauriac, trecut în mod curent în rîndul scriitorilor, de cea mai tradițională formație. La timpul cuvenit, am arătat că nici în *Mizerabilii* cronologia nu este respectată și că Victor Hugo inserează, cu mult înaintea lui Dos Passos și Pilniak, în roman, frîngînd povestirea, știri din actualitate, titluri de ziare, texte de legi, acte, numele unor persoane reale. G. Călinescu leagă de acțiunea romanului *Scrinul negru* numele Marthei Bibescu, al contesei de Noailles, al doctorului Kreindler, al arhitectului Mincu.

Trecerile de la o epocă la alta, în *Scrinul negru*, le operează scrisorile, generos reproduse în roman. Substanțiale ca informații, distincte prin amănunt pentru fixarea atmosferei, ele situează pe eventualul lector atît în spațiul cît și în timpul de care sînt legate. Aportul lui G. Călinescu nu constă în alternarea epocilor printr-un procedeu folosit cu succes și înaintea lui. Original este modul cum dilată fantastic timpul, cum îl proiectează ca o umbră uriașă prin mijlocirea acelor personaje, martore ale

trecutului, avînd în trecut o existență acută, dar situîndu-se în prezentul surprins în roman ca niște semne simbolice, marcîndu-l. Personaje mărturisind un naufragiu prin eroziunile trecerii vremii imprimate în ființa lor fizică și morală, rezumînd într-un gest, într-o expresie, zeci de ani de existență anterioară, dobîndindu-și prin ea densitatea și tot de ea trebuind a fi corelată orice manifestare ori comportare din prezent. În contrast izbitor cu acest prezent. Timpul nu este retrăit ca la Proust, nu este fărîmițat ca la Huxley, nu este suprapus ca la Camil Petrescu, ci tras din adîncuri și atît de palpitant împins înainte încît trecutul capătă consistență, iar prezentul apare ca un mulaj al său, dureros și hilar deformat.

În ceea ce privește caracterul „palpitant" al ultimelor două romane călinesciene, nu putem să nu îl asociem interesului arătat de autor romanului polițist și romanului de aventură.

„Romanul polițist are finețile sale" scrie G. Călinescu, surprins în *Istoria literaturii* că lui Camil Petrescu îi „repugnă" formula. Unui lector „subțire" chiar *Patul lui Procust* îi oferă „o superioară emoție polițistă", aflăm în continuare. Formula se traduce cu „putința de a participa, ca cititor, la construcția romanului", conceput nebirocratic, în care numai evenimentul „respiră" și „se construiește pas cu pas", regăsindu-și prin „umpleri succesive" cronologia aparent dislocată.

Eugène Sue și Al. Dumas sînt pentru creatorul lui Ioanide tot atît de geniali „în felul lor" ca și Balzac. Aprecierea o dă tot în *Istoria literaturii*, cînd supune analizei critice modalitatea expozitivă a lui Cezar Petrescu.

G. Călinescu prețuiește „ romanul senzațional" în sensul mult mai larg decît acela de roman polițist în înțelesul strict al cuvîntului. El face distincție între epica senzațională, gen Pierre Benoit și epica polițistă, cu rădăcinile în literatura lui Edgar Poe. „ Adevăratul" roman senzațional fiind în accepția lui romanul „ieșit din fapte pure, explozii ultime ale unor frămîntări ce trebuiesc estompate ușor pe un al doilea plan de contemplație". Concepție estetică lesne de înțeles la un scriitor care a ținut să ilustreze neaderarea sa programatică la romanul de analiză, tip „ foaie de observație clinică", gîndind cu o magistrală autoritate intriga din jurul averii lui Costache Giurgiuveanu, din *Enigma Otiliei* și apoi revărsîndu-se cu o satisfăcută libertate în atîtea pagini ilustrative din *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*. Rememorăm imprevizibilul morții fiicei lui Ioanide, politica de capcană organizată împotriva lui Hangerliu; ipostazele aparițiilor șefului centurionilor, iraționalitatea gestului parabolic al unei înmormîntări fictive; cadența urmăririi fraților Gavrilcea într-un vast peisaj montan. Pagini de mister, de acțiune și senzație ce culminează cu punerea în scenă, la un mod de decupaj existențialist, al cazului Carababă, comentat de autor în paralelă cu literatura caracteristică a unui Conan Doyle sau a unui Ferri Pisani.

Pagini deloc întîmplătoare pentru cineva care s-a exersat în această direcție. Pentru că G. Călinescu a publicat *Misterele castelului din Tristenburg* și *Fata răpită*, inventariind parcă procedeele clasice ale genului, dar neabandonîndu-se ticurilor și mecanismelor lui. „La drept vorbind — scrie el — eu însumi m-am plictisit de propria-mi idee, fiindcă sînt latin și setea de a cunoaște și deci de a clasifica oamenii mă devoră. Mi-am zis că poezia e poezie și proza e proză și un român nu-i născut să fie fantast.

Și am abandonat petrecerea". Motivarea absorbantului exercițiu literar se încheie cu fraza : „Public însă începutul, care ar putea sluji ca punct de plecare vreunui narator, așa cum *Misterele castelului din Tristenburg* au tentat cîțiva tineri amici care știu ce este seriozitatea glumei estetice".

„Seriozitatea glumei estetice" — prodigioasă știință a alăturării cuvintelor care convertește un paradox într-un rămășag intelectual. G. Călinescu subscrie la un joc, de fapt un act demonstrativ cu aplicații fecunde în tehnica romanului, în genere. Romanul de senzație reprezintă doar un moment al rîvnei scriitorului de a se familiariza, de a acumula dar și de a triumfa prin aplicări personale asupra arbitrarelor ingeniozități formale.

Fie că l-a solicitat într-adevăr rezerva de surpriză a tehnicii heterodoxe a romanului secolului XX, fie că a ținut să dea doar o replică lui Camil Petrescu prin turnura epică a ultimelor romane, construite parcă după schema pe baza căreia a descompus sistematic *Patul lui Procust* în istoria literaturii, cu aplicare critică atît de personală, G. Călinescu nu pierde din vedere că tehnica rămîne doar o convenție. Că poate trezi interes, dar nu reprezintă o valoare decît atunci cînd prin accentul ei cuprinsul unui roman capătă neprevăzută culoare, fără a-l artificializa. Diversificarea posibilităților de expresie nepresupunînd absolutizarea experimentului, perseverarea în elaborări seducătoare din punct de vedere meșteșugăresc, dar sterile pentru viață.

Convingerea că romanul este o artă literară nu este o singură dată exprimată. Dar G. Călinescu ține să rememoreze în *Principii de estetică* și în *Cronicile optimismului* că scriitorului i se cere să aibă „ abilitatea" de a-și ascunde talentul și de a ocoli pericolul închistării în niște habitudini de rutină. În sensul acesta privim răspunsul dat uneia din întrebările dintr-o „cronică a optimistului", din 1960 : dacă e bine ca scriitorul să neglijeze perfecțiunea formală în favoarea fondului, sau să-și lustruiască opera „ca unghiile cu piatra ponce". După cîteva incursiuni în literatura lui Stendhal și Balzac, pentru asociații care concentrează într-o simplă alăturare de nume adevăruri infailibile pe plan estetic, după unele precizări care îi vin din practica de scriitor și din contactul nemijlocit cu realizările cotidiene ale naturii, răspunsul se implică instructiv și spiritual entuziastei concepții despre vitalitatea artei susținută și exemplificată în toată opera : „Scrutează îndelung și acut (dacă poți), toarnă repede și clar. Dacă ai făcut o ființă cu aparat circulator, inima să-i bată bine. De a ieșit nasul puțin prea lung, sau mîinile prea grosolane, lasă-le în pace. Ablația excesului de nas poate fi mortală".

Paranteza nu este întîmplătoare. Prima condiție pentru ca un îndemn de felul celui de mai sus să nu cadă în teren sterp, este ca el să se adreseze „omului de vocație". În francheța și în seriozitatea deschiderii lui spre noutatea „ veche de cînd lumea" se încrede G. Călinescu. Deci, prima condiție a unei opere este să-i bată inima, să nu fie rezultatul respectării unei anoste liste de protocol tehnic, i se cere, cu alte cuvinte, a împlini „surprinzătoarea viață a ficțiunilor", condiție pusă în articolul din 1957, *Reflecții mărunte asupra romanului* : „Ca să ai sentimentul unui cal viu nu-i spinteci pieptul spre a-i vedea inima și aburii vitali (priveliștea aceasta e josnic fizică) ci contempli animalul alergînd. Suprafața inteligibilă este aceea care dă impresia de viață".

Fiindcă *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* sînt romane atît de elaborate din punct de vedere al tehnicii, vom întîrzia asupra lor. Este interesant de văzut dacă în practica romanului viața ficțiunilor a avut de suferit de pe urma ispitei rafinamentului formal al autorului lor sau dacă, dimpotrivă, compoziția devine pasionantă prin ficțiunile pe care le propulsează și care apoi ajung să pună stăpînire pe ea.

Care este destinul lui Ioanide pe plan artistic? Personaj principal, el apropie și leagă mai bine acțiunea celor două romane. El este cel dintîi asupra căruia se experimentează metoda definirii nu prin acțiuni proprii, ci prin felul cum aceste acțiuni sînt văzute și interpretate de alții. Ne gîndim la scena din casa lui Saferian, cînd strînși la un ceai de după amiază, oaspeții colecționarului, amici și cunoscuți apropiați lui Ioanide, îi fac pe rînd alt portret. Dar portretul este mai curînd metafora celui care îl execută pentru că, unul cîte unul, ei restabilesc identitatea lui Ioanide cu interpretări de o subiectivitate abuzivă, cu indicații de expresie corespunzînd atitudinii sufletești tipice lor.

Deși aderă perfect jocului, G. Călinescu nu pierde din vedere regula și o comentează indirect, din afara jocului. Este momentul cînd îl pune pe Suflețel să răspundă în locul arhitectului că ceea ce acesta ar vedea în ceașca de porțelan pe care o contemplă nu pot fi decît sirene. De aici încolo începe comentariul lui G. Călinescu. El justifică spontana intervenție ca venind de la cineva inapt să-l gîndească altfel pe arhitect decît epicureu și contemplativ. Dar cititorul este avizat. De altfel el va mai descoperi pe parcursul lecturii în ce măsură atributele corespund însăși individualității lui Suflețel.

O completare asemănătoare face Călinescu și cu alt personaj : „Bonifaciu Hagienuș nu credea deloc că Ioanide e un visător. Îl socotea dimpotrivă pozitiv, viclean, corupător de femei, își *exprima în el propriile lui aspirații*, agravîndu-se în transpoziție" (sublinierea ne aparține).

Ioanide întrupează și marea ambiție a scriitorului. Simțim, ori de cîte ori intervine în text, cum îl absolutizează, cum vrea să-și convingă cititorul că este „omul superior", așa cum îl califica, plină de admirație, „madam' Ioanide" după o dispută afectuos cerebrală pe tema educației copiilor.

Ioanide e sublim, dar nu în postura de intelectual detașat de lume, mai curînd el e incapabil să înțeleagă pe cei din jur, decît să nu fie înțeles de aceștia. Este sublim din clipa în care îl simțim trăind drama trecerii timpului, fraternizînd cu efigiile contrastante datorate societății, dintr-o decizie inutilă și înduioșătoare de a mima vigoarea trupească și spirituală perpetuă.

G. Călinescu a avut nevoie de entuziasmul superficial al lui Gaittany, de epicureismul lui Suflețel, de suficiența lui Dan Bogdan, de inocența jucată a doamnei Valsamaki-Farfara, de superbia pedantă a lui Pomponescu, de ușurătatea lui Smarandache, de voluptatea orientală a lui Saferian Manigomian pentru obiectele de artă, de ambițiile didactice ale lui Gonzalv Ionescu, de subtilitățile frivole ale lui Hagienuș, de independența Elvirei, de extravagațele juvenile ale lui Tudorel, convertite într-o tragică experiență — pentru a crea măștile lui Ioanide. Dar a mai avut nevoie și de inepuizabila sa capacitate de a-și alcătui entuziast personajul ca să-l impună ca pe o riguroasă frumusețe de gîndire într-o socie-

tate de intelectuali, punînd o învestitură nouă într-un singur om : intelectualul de elită. Pentru că acest intelectual este eroul dramei epocii descrise în romanele călinesciene.

Ca să prindă viaţă cu adevărat, ca să se încadreze normelor estetice ale creatorului său, adică să ajungă a exprima „surprinzătoarea viaţă a ficţiunilor", Ioanide trebuie să se detaşeze de varietatea imaginelor constituite din afară, generoase prin multilateralitate, dar nu întotdeauna concludente. Marea artă a lui Călinescu este de a-şi fi scos la lumină personajul cu efemeritățile şi inutilitățile actelor sale, de cele mai multe ori de-a curmezişul monumentalităţii impuse din afară, cu sumeţiile şi înclinările sale, de atîtea ori greu perceptibile sub risipa de gesturi exterioare. Fiindcă trebuie să recunoaştem că la Ioanide ne surprinde din primul moment o anume poză şi ea îl însoţeşte mereu, cînd personajul ne apare „abstras", „analitic" , „lucid", întotdeauna cu un cap deasupra celorlalţi.

Cu o poză se deschide cartea : Ioanide pe pragul încăperii unde nimeni nu-l mai aşteaptă, exact la bătaia gravă a pendulului, spre surprinderea tuturor. Poză este demonstraţia faţă de Butoiescu, a repudierii realităţii imediate, cînd pretextează că recolta nu-l interesează în nici un chip, că o livadă de pruni nu se acordă cu un templu grec şi că o invazie de fluturi nu strică peisajul. Poză este şi teoria despre structura lumii noi pe fondul umanităţii răsturnate din Talcioc, în faţa lui Gaittany.

Scriitorul simte că e timpul să puncteze aspectul căutat şocant al demonstraţiei şi intervine în dialogul dintre cei doi :

„ — Mici burghezi ca Hagienuş, Sufleţel, Gulimănescu n-au avut nevoie să-şi schimbe aşa de spectaculos veşmîntul. Au trecut prin furtună cu hainele lor.

Satisfăcut că Ioanide a părăsit tema aristocraţiei, Gaittany îl privea iar, sorbindu-l din ochi.

— Sufleţel e sublim ca un erou ! exclamă Ioanide.

— Ha, ha, ha ! rîse Gaittany. Glumeşti :

— Nu glumesc domnule . . . "

Şi acum urmează completarea scriitorului care ştie exacta dimensiune a faptelor : „ . . . declară arhitectul cu o severitate ce i se păru lui Gaittany jucată spre a da proeminenţă paradoxului".

Poză este distanţa dintre Ioanide şi moartea copiilor ; poză — diversitatea explorărilor erotice, nu lipsite de culoare şi poezie, dar mereu ostentative. Totul se converteşte în gesturi. Să ne gîndim însă cîtă disproporţie există între gest şi ceea ce trăieşte efectiv personajul, cu candoare dar şi cu asprime, cînd realizează motivul profund al morţii copiilor. Pe Tudorel şi Pica i-a mistificat cîtă vreme au trăit, aplicîndu-le constrîngător tiparele imaginaţiei sale, sub o aparentă libertate de gîndire şi acţiune. Să ne rememorăm cît de sumar compuse sînt gesturile şi cîtă fotografie ingenioasă realizează anume ca să pună la adăpost frenezia zborurilor urmată îndată de căderile fără zgomot ale unui visător, în stare să transforme în mitologie ritmurile vieţii, culese mai mult din adîncurile sufletului său, decît de realitate. Aici este momentul a ne aminti experienţele erotice ale arhitectului, petrecute real sau de multe ori numai în ficţiune, ca ecou al unei chemări profunde spre viaţă, pe deasupra oricărui orgoliu, a bărbatului matur care simte că îmbătrîneşte. Pe această

latură, Ioanide poate fi apropiat de Pascalopol, numai că personajul din *Enigma Otiliei* este mai interiorizat și mai sigur în mișcări, cu picioarele mai pe pămînt. Ioanide e mai fantezist, liber — dincolo de artificiul exterior — să se epuizeze exemplar pentru o idee. El are capacitatea de a se dedubla (amintim spațiul larg dedicat monologurilor sale interioare), ceea ce constituie și o trăsătură proprie tehnicii artei de a portretiza a lui G. Călinescu.

Este interesant (și în spiritul lui caracteristic de a crea surpriză prin contraziceri) ca să-l vedem pe G. Călinescu, teoretic inaccesibil romanului de analiză, dînd prin Ioanide și Pomponescu două studii pătrunzătoare asupra sentimentului irealizării; unul pe plan uman, celălalt pe plan social.

Cazul ratării lui Pomponescu este studiat monografic. Omul este purtat la întruniri amicale sau politice, pe stradă și în familie, în cabinetul ministerial, în sala de expoziție a lucrărilor sale de profesor de beton armat, adulat, răsfățat, părăsit, după conjunctura politică mai mult sau mai puțin favorabilă. I se cîntărește exact fiecare expresie a feței, gîndurile ascunse, vorbele, comportamentul în timpul ascensiunii și a decăderii lente, în raport cu fluctuațiile de comportament revelatoare ale celor din jur. Este alcătuit din bună-voința și indiferența susținătorilor săi, din obstinația mărimii politice a mamei și a consoartei, cu toții favorizîndu-i denaturarea personalității pînă la compunerea măștii de imperturbabilă măreție aplicată iremediabil ca un clișeu, prelungită pînă la poza ultimă de defunct ilustru.

Pe G. Călinescu îl interesează însă disponibilitățile neobișnuite ale sufletului, chiar și atunci cînd descrierea personajului persevorează pe o singură latură. De aceea îl sondează permanent, cu o mare inventivitate de a provoca situațiile cele mai concludente. E atent deopotrivă la efectul verbiozității în stil de reclamă ușoară și la elogiul consolator, la rezonanța confruntării îndrăznețe cu un adversar neconvențional și a rezervei insolente a unor profitori paraziți. Captează reacțiile față de rezultatele examenului rațional, în momentele de penibilă însingurare, și totodată refuzul acceptării unor realități după clarificarea lor. Este concludentă scena repetată a așteptării în casa pustie a fostului ministru, a apelurilor telefonice care nu mai vin, demonstrînd „fenomenul monstruos al amneziei opiniei publice".

Într-un cuvînt, pe G. Călinescu îl pasionează zbuciumul simptomatic al omului între perspectiva de a demisiona din zona îngustă a ambițiilor sociale, care i-a infuzat subiectivismul vehement, ori de a epuiza în anchete minore, pierzînd tot mai mult simțul dimensiunii grave a faptelor.

Este evident rolul de mim uriaș conferit de romancier grupului de intelectuali care a absorbit personalitatea celor două personaje și a recompus-o strategic, direcționînd-o abil. G. Călinescu a vrut să creeze tipuri și a realizat un grup semnificativ, prin particularitățile lui, pentru o epocă și pentru o societate. Conform teoriei sale asupra „ruperii proporțiilor zilnice", pentru a pune în lumină sensul moral al situațiilor, apelează la ceea ce numește în studiul despre Tolstoi „procedeu tehnic clasic al marelui creator", de care depinde însuși realismul său: „Mușchii michelangiolești sînt ca niște funii de corabie, capul lui Hercul o nucă pusă pe umeri de stîncă, figurile lui El Greco sînt văzute ca la lumina a zeci de lumînări aprinse sau printr-o vitrină cu apă alungite, asimetrice, tremurate. Ce înseamnă de altfel media statistică? O abstracție. Cine poartă un nas

statistic rezultat din împărţirea totalului la numărul componentelor? Realitatea este diformă, disproporţionată, singulară şi geniul are această putere de a privi în faţă particularul gravid de universalitate, în vreme ce omul comun vede abstracţii. Omul comun este un aparat de fotografiat ce nu reţine culorile, văzînd totul fumuriu şi care, intrînd în panică de roşu şi de galben, declară că sînt semne de formalism".

Constituită după asemenea norme estetice, galeria intelectualilor care populează romanele *Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru* este necesară ca un fundal uriaş, revelator. El are implicaţii adînci, aşa cum la François Mauriac peisajul bordelez nu este un simplu decor, ci factor determinant în dramatismul ideii.

Şerban Cioculescu, septuagenar*)

Îmi revine, în numele Prezidiului Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice şi al Preşedintelui său, deosebit de plăcuta misiune de a-l omagia pe septuagenarul acestei festivităţi, membru al Academiei noastre, ca şi în numele Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu", la al cărui Consiliu ştiinţific şi la a cărei redacţie a „Revistei de istorie şi teorie literară" a participat cu interes şi afecţiune. Dar, firește, nu sărbătorim numai faptul biologic, prin el însuşi o biruinţă ce nu aparţine mai puţin spiritului, ci mai ales întreaga activitate a lui Şerban Cioculescu, împlinind şi aceasta — cu o minusculă diferenţă — respectabila vîrstă a cincantenarului, dacă-i fixăm debutul în 1923, cu prilejul primelor sale cronici la „Facla literară".

Nu ne propunem, desigur, de pe acum şi aci, o caracterizare şi o apreciere integrală atît de meritată a îndelungii sale strădanii, ci doar schiţarea — în concentrat relief — a contribuţiilor celui omagiat la principalele domenii ale ştiinţei noastre literare. De altfel, activitatea sărbătoritului se desfăşoară mai departe, şi astăzi, cu aceeaşi nedesminţită hărnicie ca şi în ultimele decenii, reprezentînd — spre a cita o veche vorbă carteziană — o adevărată „creaţie continuă".

Cîmpurile răscolite de spiritul lui Şerban Cioculescu sînt îndeobşte cunoscute, pasiunea lui aplicîndu-se necurmat şi insistent asupra studiului critic şi istoric-literar, în cel din urmă ca editor reputat şi autor preţuit de monografii. Sărbătoritul nostru n-a fost numai un specialist, închistat — rigid şi izolat — în domeniul său, ci un spirit larg deschis spre publicul mare, cu care s-a aflat totdeauna în osmoză continuă. Verva sa orală, transpusă şi în scris, pitorescul anecdotic şi memorialist, evitarea stilului alambicat şi pedant au alcătuit tot atîtea punţi spre cititorii săi, dincolo de cercurile restrînse ale oamenilor de ştiinţă.

Privită în ansamblu, activitatea criticului — şi aceasta rămîne dominantă în tot scrisul său — impune, mai întîi, prin volumul impresionant al articolelor, studiilor, cronicilor, recenziilor, notelor sau însemnărilor, publicate necontenit aproape săptămînă de săptămînă, uneori chiar în cuprinsul aceleiaşi săptămîni de-a lungul unei jumătăţi de veac. Bibliografului viitor nu-i va fi prea facilă consemnarea tuturor lucrărilor sale în cronica timpului.

În contrast relativ cu acestea, numărul cărţilor ce a editat nu înregistrează acelaşi ritm. Comentariile critice au fost adunate doar în două volume — *Aspecte lirice contemporane* în 1942 şi *Variaţii critice* în 1966 —

*) Cuvînt rostit la festivitatea Academiei R.S.R. de la 14 septembrie 1972.

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 1, p. 89–91, Bucureşti, 1973

la care se adaugă un volum recent, ca omagiu, sub titlul *Aspecte literare contemporane*, după *Medalioanele franceze* din 1970. Faptul dezvăluie, desigur, exercitarea unei lăudabile exigențe ce ar putea servi, ca exemplu, unora dintre contemporani. Concentrarea lui ca editor și monografist asupra lui Caragiale, subiectul asupra căruia — prin afinități — s-a aplicat încă din 1935, prin urmare de peste trei decenii dacă socotim termenul final în 1969 cînd reapare biografia revăzută a scriitorului — descoperă, la rîndu-i, limitarea disciplinată a obiectivelor de lucru, încă o dovadă a exigenței sale. Celelalte două scrieri publicate în volume — *Dimitrie Anghel* în 1945 și *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi* în 1946 — se recomandă, și ele, prin aceeași concentrare substanțială, dilatată doar, pe alocuri, prin structura subiectelor care se vădește deopotrivă și în capitolul mai amplu despre *Începuturile literaturii artistice*, din 1944.

Spirit raționalist prin excelență, criticul e un analist larg discursiv, înclinat necontenit să discute argumentat punctele de vedere opuse opiniilor sale și să le combată cu vioiciune. De aci aparița polemistului manifestat la „ Kalende" în 1928, mai ales poate uneori prea insistentă, dar care evoluează, în cele din urmă, spre vădite atitudini constructive.

Comentariul lui Șerban Cioculescu dezvăluie, mai întîi, marea satisfacție a lectorului pasionat, apoi tendința filologului de a analiza mijloacele expresive pînă la limitele stilistico-artistice fără a neglija conținutul afectiv și rațional, dar și fără a insista asupra abstracției ideilor. E necesar, mai ales, a-i reliefa atenția pentru *detaliu*, în fond — de asemeni — o manifestare a spiritului său estetic. Grija pentru descrierea portretistică, individualizarea scriitorilor caracterizați pînă la ținuta lor fizică și vestimentară tinzînd însă permanent spre o finalitate morală, — îi completează profilul critic. La baza acesteia se așează însă încrederea aprigă în virtuțile criticii și în rolul ei social, de unde și atenția susținută cu privire la accesibilitatea, despre care vorbeam.

În ce privește contribuțiile istoricului literar, ele se referă — după cum se știe, în primul rînd — la exegeza operei și mai ales a vieții lui Caragiale. Aceasta e prefațată de o vastă cercetare documentară cuprinzînd corespondența dintre Caragiale și Zarifopol, la care se adaugă numeroase „ documente inedite" ca cele publicate în 1963 paralel cu prețioasa editare a operei dramaturgului, dinainte și de după ultimul război, în colaborare cu acad. Al. Rosetti și Liviu Călin. Lucrarea rămîne, fără îndoială, o ediție model a clasicilor noștri.

În centrul acestei preocupări se situează însă *Viața lui Caragiale* din 1940, reapărută în a doua ediție — după cum spuneam — în 1969. Lucrarea se impune, la prima vedere, prin documentarea vastă, severă, prin verificarea faptelor cu excluderea fanteziei și a invențiilor de tot felul, autorul exprimîndu-și mereu regretul că n-a putut istovi pe de-a întregul cercetarea izvoarelor. Trebuie observat aci că întreaga documentare e îndrumată spre descrierea portretului moral al lui Caragiale cu toate defectele și calitățile lui, dar și că autorul, am spune, degustă informațiile biografice în ele însele, cu o pasiune niciodată stinsă. E necesar însă să amintim concepția lui Șerban Cioculescu privind *Viața lui Caragiale.*

Îndeobște, biografiile sînt alcătuite întru explicarea operei scriitorilor, alte ori ele sînt înlăturate cu hotărîre, ca în vechea concepție a lui Dragomirescu sau ca azi în cea structuralistă, în sfîrșit nu se cultivă mai

puţin îmbinarea vieţii cu opera, ambele fiind considerate ca două feţe ale aceleiaşi existenţe. Monografistul nostru e însă de altă părere şi el o spune textual: „ aprecierea operelor literare nu are ce căuta în cadrul unei biografii" (prefaţa, p. 6.). Obiectivul său se circumscrie, prin urmare, numai la viaţa lui Caragiale, care pare a fi considerată ea însăşi ca o operă vie, demnă de interesul cel mai susţinut al cercetării.

E de apreciat apoi luciditatea cu care e scrisă monografia, răzimîndu-se direct pe fapte controlate, fără obişnuitul entuziasm exagerat faţă de subiectul tratat, ca în cazul multor istorici literari, răzbătînd aci — fără îndoială — raţionalismul de care vorbeam.

Celelalte amintite studii, cel despre D. Anghel şi Tudor Arghezi ca şi capitolul din *Istoria literaturii române moderne*, dezvăluie — la rîndu-le — dominanta criticii literare aplicată scriitorilor, afirmarea unor puncte de vedere proprii împotriva altor opinii, vigoarea convingerii în argumentele desfăşurate, precumpănirea aprecierii estetice. Li se adaugă acestora valorificarea lui Nicolae Dimachi şi situarea lui I. Codru Drăguşanu la locul ce i se cuvine pe drept, prin ediţia din 1942.

★

Meritele sărbătoritului sînt astfel evidente şi multiple. Şerban Cioculescu crede, cu drept cuvînt, în critică şi rolul ei estetic şi social, creînd — în perioada dintre cele două războaie — un stil propriu care-l diferenţiază de confraţii generaţiei sale şi pe care, după Eliberare, l-a pus în slujba literaturii noastre contemporane. Criticul a adus, de asemeni, contribuţiile hotărîtoare amintite exegezei unora dintre clasicii noştri, îndeosebi a lui Caragiale şi cu privire la scriitorii dinaintea şi de după ultimul război. Virtualităţile operei sale mai vechi au fost actualizate organic în cuprinsul mişcării noastre literare de azi, pe care scrisul său a reflectat-o cu vădită simpatie politică şi artistică, aderînd la idealurile pentru care militäm.

Îi dorim sărbătoritului nostru continuarea şi depăşirea activităţii sale de pînă acum, în spiritul înalt al epocii pe care o trăim.

Al. Dima

Preliminarii

1. O normă nescrisă dar validată de tradiție cere ca o rubrică nouă, cum tinde să fie, prin substanță critică și expresie concentrată, *această* „Cronică a edițiilor", să-nceapă cu o ceremonie de cuvinte solemnă despre marile realizări (se preferă statistica) în domeniul editării „clasicilor" literaturii române, cu afirmarea unor principii (ce nu pot fi altfel decît cardinale) și cu etalarea unui program de obiective (bineînțeles majore), justificativ și tactic. Mărturisim fără înconjur că manierismul acestei convenții didactice, moleșit de abuzivii genului, ne zăticnește condeiul și ne zăprește cerneala. Și nu numai pentru că dorim cu tot dinadinsul să ne deosebim de iluștrii noștri confrați cronicari — cu care ni-i dat, cel puțin prin tensiunea diferită a temperamentelor, să nu ne asemănăm — renunțăm la protocolul introducerii discursive, dar și pentru că vrem, în primul rînd și de la început, să ne încurajăm cititorii cu promisiunea implicită că le vom cruța timpul și răbdarea, ferindu-i de banalitate și lăbărțare. De aceea preferăm „o-ntorsătură-n punctul de vedere", adică un alt mod, și, dacă ni se îngăduie, un alt stil de abordare a chestiunilor specifice. În locul obișnuitelor tîrcoale fastidioase printre platitudini și abstracțiuni aride, și-n locul speculațiilor teoretice aproximative de tipul „ nici prea-prea, nici foarte-foarte", ne propunem să atacăm problemele direct, argumentînd cu exemple irefutabile și, dacă va fi necesar, peremptorii, să oferim, atunci și acolo unde se simte nevoia, soluții practice adecvate, constructive, de natură a contribui efectiv, cel puțin pe măsura bunelor noastre intenții, la creșterea valorii științifice a edițiilor, ipso facto la progresul activității de reconsiderare marxist-leninistă a moștenirii literare românești.

2. Stabilind din capul locului acest raport de condiționare reciprocă între valoarea științifică a edițiilor și progresul activității de reconsiderare marxist-leninistă a moștenirii literare nu avem în vedere numeroasele ediții de popularizare posibile, de tipurile celor apărute în ultimele două decenii în sute de mii și chiar în milioane de exemplare, oricît de utile au fost și sînt în procesul de culturalizare a maselor prin librărie și școală. Ceea ce nu înseamnă că nu ne propunem să analizăm cîndva, poate chiar în acest an, edițiile din literatura „clasică" română publicate în colecțiile „Scriitorii români", „Biblioteca pentru toți", „Lyceum", „Biblioteca școlarului" „Restitutio", „Arcade" etc., sau în afara colecțiilor, așa-numitele „edi-

ţii de autor" sau „ediţii întîmplătoare", ci doar că pe primul plan al interesului nostru stau şi vor sta întotdeauna *ediţiile critice de opere complete ale scriitorilor români*, singurele ediţii corespunzătoare integral sarcinii de valorificare critică a moştenirii literare prin studii de sinteză şi monografii. Şi pentru că vrem să fim bine înţeleşi atît de specialişti cît şi de amatori, de teoreticieni cît şi de practicieni, de polemiştii de profesie cît şi de cei de ocazie, ţinem să precizăm de la început — deşi sau tocmai pentru că nu excludem înţelegerea prin prejudecată — accepţia pe care o acordăm noţiunii „ediţie critică de opere complete". O asemenea ediţie nu este şi nu poate fi, aşa cum se credea pînă nu demult (şi se mai crede încă de către unii şi alţii), suma textelor scrise de un autor şi a tuturor variantelor fonetice şi stilistice stabilite pe baza unor norme deduse prin critică lingvistică. Acest tip de ediţie, obişnuită şi azi în cîteva ţări cu îndelungată tradiţie filologică, nu este şi nu poate fi pentru noi — şi presupunem că pentru nici un istoric literar contemporan — decît preliminarul ediţiei critice de opere complete, noţiune ce implică ideea de lucrare ştiinţifică de informare complexă şi de analiză interpretativă, la realizarea căreia trebuie să participe diverse domenii specializate (lingvistica, istoria socială, istoria culturii, istoria filozofiei, estetica, istoria literaturii, critica literară, matematica, informatica, electronica etc.), fiecare cu funcţie corectivă şi cu scopul corelării tuturor informaţiilor din texte într-o sinteză monografică *actuală*, care să exprime, atît în detalii cît şi în ansamblu, cu deosebită grijă pentru nuanţele specifice ale unui scriitor sau altul, punctul de vedere al filozofiei marxist-leniniste asupra operei editate. În ceea ce ne priveşte, convinşi că numai prin astfel de ediţii critice vom putea elimina reminiscenţele eseismului impresionist, ca şi tendinţele documentarismului tehnicist de preluare necritică, în bloc, a moştenirii literare, vom milita, printr-o concentrare critică principială şi aplicată la obiect, fermă, fără nici un scăzămînt dictat de conivenţe sau de conjuncturi, împotriva ediţiei inventar, acumulativă şi constatativă, pentru impunerea ediţiei interpretative, în care judecăţile structurale să ducă în mod necesar, imediat, în paginile aceleiaşi cărţi, la stabilirea relaţiilor dialectice între realitatea operei în diversitatea, în complexitatea ei, şi semnificaţiile ei umane, filozofice şi axiologice.

3. S-a făcut în trecutul îndepărtat, ca şi în cel apropiat, şi se mai face şi astăzi, cu o perseverenţă potrivită intenţiei de a păstra o bună tradiţie, greşeala de a reduce sfera noţiunii de moştenire literară la operele eminente ale personalităţilor eminente. Bineînţeles că nu sîntem partizanii „ principiului" stabilit cîndva de un director general de editură, poet şi academician făcut iar nu născut, care, întrebat de isteţimea hîtră a şoferului ce-i transporta pe roţi umplute cu văzduh liric, dimineaţă şi la amiază, infirmităţile toate, spre şi de la birou, cine-i mai mare din doi, domnia-sa, directorul general-poet-academician, sau Eminescu, i-a răspuns, după o matură gîndire de cîţiva kilometri, „Fiecare în felul lui" — şi de bună seamă că nu vom pleda în paginile acestei reviste academice de „istorie şi teorie literară" împotriva ierarhizării talentelor şi operelor după criteriile estetice stabilite, deşi experienţa ne învaţă că orice ierarhie de valori nu este imuabilă, că odată cu trecerea timpului social şi intelectual se produc şi în retrospectivele istoriei literare mutaţii şi nuanţări determinate de raportul

variabil dintre valențele operei și capacitatea de interpretare a cititorului avizat, specializat. A interpreta însă ierarhia de valori fixată — mai mult sau mai puțin — de istoricii literaturii ca pe un criteriu restrictiv al activității editoriale (ne referim bineînțeles la edițiile critice de opere complete) și a căuta, pornind de la această interpretare, argumente pentru restrîngerea noțiunii de moștenire literară prin acordarea de priorități personalităților și operelor eminente și prin excluderea unor scriitori și opere de valoare secundă sau terță pe motivul că nu merită să stea alături de „clasici" înseamnă, implicit, a restrînge domeniul de cercetare a istoricului literar la autorii de capodopere și la capodopere, a-l lipsi de principalele lui instrumente de lucru — textele tuturor autorilor notabili, de certă valoare —, a-l condamna la o muncă istovitoare de bibliotecă (să nu se uite că numeroase texte ale unor scriitori, chiar și dintre cei „eminenți", zac, literalmente, neadunate în volume, în publicațiile periodice unde au apărut prima dată, sau chiar în manuscrise) și, în ultimă instanță, a-l împiedica să-și îndeplinească sarcina fundamentală : reconsiderarea critică, prin monografii și studii de sinteză, a moștenirii literare, sarcină ce nu poate fi îndeplinită corect, în limitele eticii profesionale, ale onestității științifice elementare, fără cunoașterea temeinică a peisajului literaturii române în integralitatea, varietatea și complexitatea lui. Observația, în esența ei, a fost făcută, încă din 1941, de George Călinescu, a cărui autoritate o invocăm sperînd să excite mai mult decît opinia noastră, și cu efecte pozitive, sensibilitatea editorilor : „Material vorbind, cartea de față [*Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*], așa de simplă la urma urmei, ne-a costat o muncă ce a depășit prevederile noastre și ne-a ținut nemișcați în sensul cel mai propriu al cuvîntului o bună bucată de vreme. Lucrul se explică astfel. Un istoric străin (vezi cazul lui Thibaudet) își procură o bună ediție a operelor și cîteva solide monografii și apoi meditează asupra autorului. La noi monografiile sînt puține, aplicate în direcția purelor date abstracte. Peste tot am procedat, chiar și pentru cîteva rînduri de biografie, ca și cînd nu am fi avut la dispoziție nici o sinteză (și în general nu le-am avut sau le-am făcut tot noi), recurgînd direct la izvoare. Cu operele a fost și mai greu. *Nu există, cu toate sforțările ce se fac, ediții complete pentru cercetători. Se face eroarea în ultima vreme de a se alcătui ediții cu pretenții savante, dar cu opere alese* (*subl.G.P.*). Studierea lui Eliade Rădulescu cere o strașnică oboseală. Și afară de aceasta mai sînt autori rămași numai prin reviste sau în ediții rare, de dibuit prin biblioteci. A vedea poeziile lui Radu Ionescu nu e un lucru la îndemîna oricui. Și apoi e dificil lucru să emiți opinii critice după lecturi grăbite la bibliotecă" [1].

A persevera în ceea ce George Călinescu numea pe drept cuvînt „eroare" nu înseamnă, bineînțeles, a întrerupe sau a încetini ritmul de publicare a edițiilor selective din operele marilor scriitori, necesare școlilor medii, liceelor și marelui public, ci a considera, ca și pînă acum, că aceste ediții sînt suficiente pentru elaborarea istoriei literaturii române de pe pozițiile filozofiei marxist-leniniste, că istoricii vor putea analiza și sintetiza evoluția literaturii române, în toată complexitatea ei dialectică, fără a citi și reciti, a medita și remedita atît asupra operelor unor scriitori

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1941, p. 7.

„eminenți" ca Miron Costin, Neculce, Dimitrie Cantemir, Ion Budai-Deleanu, Ion Heliade-Rădulescu, Grigore Alecsandrescu, Alecu Russo, C. Negruzzi, Alecsandri, Odobescu, Filimon, Ion Ghica, Titu Maiorescu, Eminescu, Creangă, I.L. Caragiale, Slavici, Coșbuc, Goga, Iorga, Sadoveanu, Agârbiceanu, Rebreanu, Eugen Lovinescu, Arghezi, Bacovia, Barbu, Blaga ș.a., cît și asupra scrierilor unor talente mai puțin norocoase, ca Văcărești, Țichindeal, Dinicu Golescu, Conachi, Asachi, Mumuleanu, C.A. Rosetti, Faca, Bălăcescu, Bolliac, G. Sion, C. Caragiale, Aricescu, Al. Sihleanu, Baronzi, Radu Ionescu, Orășanu, Grandea, Anghel Demetriescu, C. Mille, Ronetti-Roman, Traian Demetrescu, Radu Rosetti, Alice Călugăru, N. Davidescu, Mihail Săulescu, G. Ranetti și mulți alții. Și să nu uităm că literatura „minoră" a secolelor XVII și XVIII, în mare măsură rămasă în depozite de manuscrise neinventariate încă, este nu numai „ greu de dibuit prin biblioteci", la București, Cluj, Iași, Sibiu, Alba-Iulia etc., dar de cele mai multe ori *inaccesibilă* cercetătorilor, și că mai există și o literatură a așa-numitelor cărți populare, fără de reconsiderarea căreia prin ediții critice moderne, contemporane, riscăm să rămînem încă mult timp sub influența vechilor judecăți din monografiile și istoriile literare scrise înainte de ultimul război mondial.

Ținînd seama de multitudinea sarcinilor ce reies din rîndurile de mai sus, de numeroasele dificultăți ce nu vor putea fi, în etapa actuală, ușor depășite, și știindu-se din experiența anilor anteriori că pregătirea unei ediții critice de volum mediu, în toate detaliile ei, durează, în condițiile de lucru obișnuite azi, șase-șapte ani, se cuvine să fie declanșată și organizată temeinic încă de pe acum o acțiune de „punere pe șantier" a edițiilor critice. Bineînțeles că rezultatele unei asemenea acțiuni nu sînt de așteptat imediat, ci abia din 1980 înainte. Acest termen îndepărtat nu trebuie să-i sperie, ci, dimpotrivă, să-i stimuleze pe cei ce au căderea de a deschide acest „șantier" al istoriei literaturii române, să-i îndemne să ia cît mai curînd hotărîrea pozitivă de care depinde reconsiderarea științifică, marxist-leninistă a literaturii „clasice" române.

4. Observația lui George Călinescu, citată mai sus, propune discuției, direct și printre rînduri, un evantai de probleme, din care reținem deocamdată doar pe aceea a lipsei instrumentelor de lucru subsidiare, cu caracter documentar, necesare pregătirii edițiilor critice de opere complete: *cataloagele de bibliotecă, bibliografiile periodicelor literare, biobibliografiile* și *colecțiile de documente.*

Cu toate eforturile făcute de un secol încoace, de la Alexandru Odobescu, cînd bibliografia românească intră în faza ei științifică de organizare [2], de o harnică pleiadă de bibliografi (Ion Bianu, Nerva Hodoș, Ilarie Chendi, N. Zaharia, Ștefan Orășanu, Al.-Sadi Ionescu, Gheorghe Adamescu, Emanoil Bucuța, N. Georgescu-Tistu ș.a.), nu se poate afirma că azi cercetătorul istoriei literaturii române are la dispoziție, fie și numai în rafturile marilor biblioteci, editate după norme științifice, cataloagele bibliotecilor publice din România, biobibliografiile scriitorilor români, indicii

[2] Cf. Barbu Theodorescu, *Istoria bibliografiei române*, București, Editura enciclopedică română, 1972, p. 44 sq.

bibliografici ai revistelor și o colecție de documente literare — lucrări informative de primă necesitate, ce l-ar scuti, atunci cînd își propune să editeze critic opera unui scriitor, de canonul căutării vreme de ani de zile prin arhive și depozite de manuscrise și cărți rare (păzite cu gelozie de custozi), de răsfoirea fastidioasă și risipitoare de timp și energie a publicațiilor periodice. Dacă vom adăuga acestor dificultăți mucènia copierii manu-propria a numeroase acte, documente și manuscrise, calvarul fizic al citirii și copierii unor articole din publicații periodice deteriorate și după microfilme, și multele șicane administrative descurajante la care e supusă răbdarea unui editor, se va înțelege, fie și numai în parte deocamdată, de ce puținele ediții critice de opere complete începute în ultimii ani (Alecsandri, Alecsandrescu, Odobescu) au fost abandonate și de ce eminentul editor care a fost Perpessicius nu a reușit într-o viață de om harnic să publice ediția integrală a creației lui Eminescu. Cunoaștem însine, ca editori ai scrierilor lui Tudor Arghezi, adunate din peste o sută cincizeci de publicații periodice, tot labirintul acestor dificultăți, toată gama corvezilor și toate tracasările administrative scornite parcă anume să-l deprime pe editor și să-l determine să renunțe la bunele intenții inițiale și la toate investițiile de pricepere profesională făcute. Desigur, pregătirea pentru tipar, în ediție critică, a operelor unui „clasic" trebuie să se întemeieze, așa după cum afirma de curînd un confrate cronicar, pe „știință" și „școală" [3]. Dar de ce este nevoie să adăugăm acestor condiții preliminare — cum crede a ști că este necesar același confrate — „eroismul" și „mucenicia"? Martiriul (ca să rămînem în limitele metaforei propuse de Mircea Zaciu) editorului pentru împlinirea unor lucrări documentare, lucrări ce pot fi alcătuite (unele sînt de pe acum elaborate, dar nu-și găsesc loc în planurile editoriale) de bibliografi, ni se pare o exigență exorbitantă eticii și mijloacelor noastre tehnice. Timpul și priceperile interpretative ale editorului trebuie și pot fi cruțate prin dotarea marilor biblioteci cu un număr sporit de specialiști și cu aparatura modernă necesară realizării rapide și în condiții optime a cataloagelor exhaustive, a indicilor bibliografici de reviste, a biobibliografiilor și a unei colecții unice de documente literare cu apariție periodică. Seriile lansate în ultimii ani („Documente literare" — Editura Minerva, „Documente și manuscrise literare" — Editura Academiei, „Biobibliografii" și „Bibliografii" — Editura enciclopedică română) trebuie, pentru a deveni cu adevărat și imediat utile acțiunii de reconsiderare a moștenirii literare prin ediții critice de opere complete, să se dezvolte într-un ritm mai accelerat decît pînă în prezent (2—3 volume anual) și pe baza unui plan de perspectivă bine chibzuit, nelimitat de considerente birocratice sau financiare, cum se întîmplă azi. Între reeditarea și răsreeditarea în zeci și sute de mii de exemplare a romanelor *Pe aripile vîntului* și *La răscruce de vînturi* și publicarea în prime ediții, valabile cincizeci — o sută de ani, a unor indici bibliografici intitulați *Albina românească*, *Viața românească*, *Tribuna*, *Luceafărul*, *Cugetul românesc*, *Gînd românesc*, *Adevărul literar și artistic*, *Convorbiri literare* etc. și a unor biobibliografii dedicate lui Eminescu, Iorga, Odobescu, Alecsandri, Slavici, George Căli-

[3] Mircea Zaciu, *Introducere la o „Cronică a ediților"*, în „Manuscriptum", București, an. III, nr. 1, 1972, p. 164.

nescu, Rebreanu, Sadoveanu, Arghezi, Blaga etc., judecata factorilor responsabili nu trebuie să ezite, dreptul la lumina tiparului românesc fiind al acelora care cu talentul lor, şi nu o dată cu jertfa propriei lor vieţi, au înălţat literatura patriei noastre, în numai o sută de ani, la nivelul literaturii europene. Repetăm : Pentru a realiza astăzi, în condiţiile muncii ştiinţifice moderne, ediţiile critice de opere complete, nu avem nevoie, oricît ar fi de frumoase şi de emoţionante cuvintele, nici de eroismul şi nici de mucènia editorului — necesare în împrejurări social-politice ostile culturii — , ci în primul rînd de o bună, de o lucidă organizare a tuturor forţelor intelectuale din diversele domenii de cercetare şi interpretare adiacente, ceea ce va permite fiecărui specialist (bibliograf, lingvist, istoric, critic etc.) concentrarea eforturilor într-o singură direcţie şi exploatarea intensivă, cu maximum de randament şi, probabil, de satisfacţii morale, a talentului şi priceperilor fiecăruia.

5. Dezideratul publicării moştenirii literare în ediţii critice de opere complete impune, pe lîngă alte chestiuni preliminare (cum ar fi, de pildă, revizuirea legii dreptului de autor, atît în vederea ocrotirii stricte a muncii ştiinţifice, cît şi a majorării şi nuanţării stimulative a tarifelor după gradul de dificultate şi de calitate a ediţiilor, sau adaptarea convenţiilor editură-tipografie la exigenţele ediţiei critice), de care ne vom ocupa cu alte prilejuri, şi cîteva cuvinte despre necesitatea formării de cadre specializate, editori şi redactori de editură.

Foarte puţini din puţinii editori existenţi şi-au format o conştiinţă profesională, şcolindu-se singuri, în bibliotecă, îngenunchiaţi, pe coate, deasupra puţinelor tratate de specialitate, cele mai multe depăşite, necorespunzătoare cerinţelor actuale ale disciplinii. Cei mai mulţi din cei puţini au învăţat meseria de editor ucenicind la „locul de muncă" sau pe lîngă cîte un „maistru" din generaţiile mai vechi, „furîndu-i", cu mai mult sau mai puţin talent, soluţiile practice, nu însă şi cunoştinţele şi harul. Desigur, acest autodidactism, în miezul sufletesc al căruia stă dorul pentru valorile literaturii „clasice" româneşti şi pasiunea profesională, nu trebuie blamat. Fără strădania editorilor autodidacţi şirul editorilor români s-ar fi rupt la un moment dat, şi consecinţele ar fi fost foarte grave pentru acţiunea de reconsiderare a moştenirii literare.Cine nu ne crede pe cuvînt vadă ediţiile din scrierile unor autori ca Bolliac, Odobescu, Alecsandri, Bălcescu, Filimon ş.a. apărute pînă în 1953. Considerăm însă că a sosit momentul ca să ne întrebăm dacă acum,cînd se pune acut chestiunea *restabilirii adevărului* asupra istoriei literaturii române ca primă şi absolută obligaţie pentru cercetătorii din specialitate [4], nu ar fi potrivit să se înfiinţeze, pe lîngă fiecare catedră de limbă şi literatură română din marile universităţi, un seminar, fie şi facultativ, de critica textelor şi tehnica ediţiilor, unde să se discute toate problemele specifice ale acestei discipline în accepţia ei modernă, complexă, de disciplină ajutătoare a istoriei literaturii şi limbii române. E o sugestie în întrebarea noastră, şi sperăm că ea va fi înţeleasă ca atare. Dintre studenţii care ar absolvi acest seminar, cu o durată de maximum doi ani, se va putea alege

[4] Cf. Academia de ştiinţe sociale şi politice a Republicii Socialiste România, *Valorificarea critică a moştenirii culturale* — Colocviu, martie 1972.

schimbul de mîine al actualei generaţii de editori şi vor putea fi selecţionaţi redactorii de editură şi din alte foruri responsabile, capabili să organizeze, să orienteze şi să cenzureze ştiinţific, cu priceperi educate, munca îngrijitorilor de ediţii şi să se opună cu argumente irefutabile cosmeticienilor de texte „clasice", a căror nemenie tinde să impună, prin ajustări oportune lor şi nu adevărului istoric, o imagine deformată a moştenirii literare româneşti.

Această sugestie, dacă va fi acceptată, are nevoie de un apendice cu caracter organizatoric pentru a deveni într-adevăr eficientă : înfiinţarea unei edituri avînd ca sarcină unică publicarea moştenirii literare în ediţii critice de opere complete, alcătuite din perspectiva epocii noastre şi corespunzătoare exigenţelor timpului nostru — instrumente de lucru indispensabile realizării marilor studii de sinteză asupra civilizaţiei româneşti şi asupra contribuţiei specifice a poporului nostru la îmbogăţirea tezaurului pe frumuseţe spirituală al omenirii.

G. Pienescu

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Un junimist uitat: N. I. Basilescu (1868—1904)

(Scrisori inedite de la Titu Maiorescu) (II)

Mihai Ciurdariu

I CORESPONDENŢA DINTRE N. I. BASILESCU ŞI TITU MAIORESCU (II)

VII

Domnule Maiorescu

Foarte temător mă hotărîi să vă mai scriu şi de astă dată şi să vă silesc iarăşi a citi cîteva pagini insipide. Cînd am primit cartea şi după ce am citit pe Mirabeau, am voit să vă scriu ceva din impresia ce mi-a lăsat relevarea admirabilă a distinsului şi desinteresatului Dumont.

Multe planuri am avut eu, dar nu le-am spus şi de sigur că numai pusilanimitatea mea m-a scăpat în ochii altora de titlul de . . .

Mă gîndeam şi eu la aşa portrete istorice o dată şi relele figuri ale lui Bourget şi Lemaître mă desiluzionează. Cînd am citit portretele lui Macaulay am rămas uimit de puterea cu care le scoate şi de ideile lui istorice, în cît m-am desiluzionat acum de mine.

De sigur că Barère n-are să mai ese, cît o fi lumea din lacul infamiei în care l-a svîrlit inteligentul englez. De ce nu e un Macaulay şi la noi, cînd sînt atîţia Barère, căci de aiurea n-are să se găsească nimini, care să se ocupe de noi. Portretul lui Mirabeau e şters şi nu ese de cît Dumont din acele 50 de pagini; dar ese aşa de bine!

Am citit o parte din *Frederic cel Mare*: e atît de plastică descrierea Prusiei; pare că vezi satele pustii, arse, dărăpănate şi în picioare numai figura regelui, dreaptă ca şi a lui Temistocles la Salamina în mijlocul sfărîmăturilor de corăbii, din tabloul lui Kaulbach. Afară de asta multe mi-a trezit în suflet şi din ce în ce mă încredinţez mai mult că în urma eroilor merge lumea şi nu ei în urma mulţimii.

Aici am lucrat cam puţin; am recopiat ceiace vă citisem deja şi am găsit relativ la compararea cu rezeda care nu-şi schimbă mirosul lîngă alte flori, cred, un argument hotărîtor. Nu vi-l spun acuma, am să vi-l citesc la Bucureşti. Pentru partea a doua a lucrării, deşi am materiale gata, însă nu e definitiv scris pînă azi de cît 10 pagini. Pe aici tot mai e ceva de văzut (numai la noi nu); e o galerie de tablouri mare, unde sînt multe tablouri originale importante şi cîteva copii bune. Am fost o dată ieri, azi fusei iar, însă erea închis. Am să mă mai duc o dată sau de 2 ori.

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 1, p. 101—110, Bucureşti, 1973

Eu isprăvesc cura la 18/30 Miercuri şi dacă mi-ar veni ceva de acas', m-aş duce pe la Nüremberg să stau 2 zile sau pe la Bruxel. Aş avea vreme să mă duc în amîndouă locurile şi poate să mă duc, nu ştiu.

Primii o scrisoare de la Dragomirescu, care îmi plăcu şi care îmi dă prilej să-i scriu ceiace de multă vreme doream să-i spui. Se plînge că n-are nici un prietin, cînd el e făcut cu inima lui să aibă. Îmi spune cum a petrecut de bine. şi de gluma D-Voastră: apă cu lingura, lapte în loc de vin şi doi se abţin de la pepene.

Doamne, Domnule Maiorescu, ce bun sînteţi D-Voastră pentru noi! şi mai ales pentru mine, care nu merit nici un fir din atenţia, pe care mi-o daţi.

Eu sînt tot bine; nu mai tuşesc de loc, sînt vesel şi mult mai viu. Îmi pare şi mie bine că m-am schimbat. Vă rog, să credeţi, că n-am fost niciodată poltron; şi cînd eram aşa deprimat de gîndul morţii, poate că nu mă gîndeam numai la mine. Din contră, privesc sfîrşitul vieţii, dacă nu eroic, cel puţin stoic. Însă, în afară că mă turmenta gîndul de soarta nenorociţilor, pe care i-aş fi lăsat, dar cînd aveam în faţă pe biata maică-mea, care a suferit 3 sau 4 ani chinuri nespuse; cînd vedeam o umbră de viaţă neputînd să-şi odihnească chinuitul şi slăbitul trup un ceas barim pe noapte; cînd o vedeam plîngînd şi rugîndu-şi sfîrşitul durerilor, cînd îi vedeam pieptul slab şi încovoiat înăuntru sdrobindu-se de accesele de tuse şi totuşi rezistînd mereu, ca să se chinue mereu, asta mă făcea să mă cutremur uneori, gîndindu-mă că aceiaşi suferinţă neînchipuită mi-e dată şi mie să o duc, să o duc! Afară de asta bietul copil al meu, care-mi stă-nainte ziua şi noaptea, ca o vecinică remustrare a păcatului meu . . . astea mă chinuiau; nu atîta gîndul unui neisprăvit sfîrşit, cît ideia unei lungi suferinţe mă apăsa dimpreună cu o amarnică remustrare. Dar acuma, am reuşit a înfrînge şivoiul gîndurilor din direcţia în care mă duceau şi mi-am recăpătat aproape toată liniştea, pe care o pierdusem.

Vă rog să mă iertaţi dacă vă trimit încă o scrisoare, în care eu sînt, ca şi cum asta ar fi de vreo importanţă, singurul subiect. De sigur că n-aş fi spus atîtea, dacă nu mi-aţi fi arătat atîta binevoitoare atenţie.

Vă rog primiţi şi d-voastră şi doamna respectoasele mele salutări.—

1893 August 15
Aachen, Hotel Elefant *N. Basilescu*

VIII

Lindau lîngă Bodensee.
Mercuri 18/30 Aug. 1893

Iubite Domnule Basilescu,

În Interlaken, de unde am plecat, am primit scrisoarea D-tale. Astăzi o pornim prin München, Salzburg, la Viena, unde vom fi Vineri sau Sâmbătă *21 Aug.* la „Hôtel Sacher neben der Oper". Scrie-mi acolo, în ce zi sosești la Viena. Noi stăm vro 10 zile la Viena, aşa încît ai toată latitudinea să vii ca

să ne întîlnim cu vro 2 zile mai nainte sau mai în urmă de ce proiectasem, după cum îţi vei termina cura.

Cu marea impresie ce ţi-au făcut operele de artă, ar fi bine să mai înmagazinezi cîteva intuiţii artistice din această călătorie a d-tale, înainte de a sosi la Viena, unde vom vedea multe împreună [6]. Pe drumul d-tale de la Aachen-Cöln spre Viena treci prin Nürnberg, oraşul cel aci suggestiv pentru păstrarea *în parte* a aspectului medieval. Nivelarea modernă a schimbat multe şi acolo, dar tot a rămas o parte caracteristică.

Dacă-mi aduc bine aminte de itinerarul făcut, d-ta pleci din Aachen foarte dimineaţă, din Colonia la 9°45′; din Würzburg la 5°16′ după amiazi şi eşti la Nürnberg la 7°40′ sara. Părăseşte aici trenul (dacă giamantanul nu-ţi încape în vagon, ci trebuie să-l dai la bagaje, dă-l în acest caz numai pînă la Nürnberg, şi redă-l a doua zi pînă la Viena, din cauza visitării bagajelor la graniţa austriacă la Passau, unde trebuie să fii faţă). La eşirea din gara Nürnberg spre stînga vezi un otel, unde să-ţi petreci noaptea. E bine să te şi odihneşti după vro 14 ore de drum de fier şi după cura obositoare. A doua zi porneşte-o *îndelete* pe jos, cam înainte spre stînga de la otel, pe sub un turn reconstruit şi rămas din vechile fortificaţii, pe strada înainte (vezi curioasele case, insigniele de la case, ciocanele de metal de la porţi) pînă la marea biserică Frauenkirche (rosassa, înlăuntru), fontânele celebre prin statuele de metal, una mare nu departe de Biserică, cu cumpăna Justiţiei, una mai încolo în piaţa de legume cu o gîscă („das Männlein mit der Gans"), treci apoi cam în jos la stînga peste rîul Pegnitz cu podul lui Carolus Magnus, sus spre Sebalduskirche, înlăuntru celebrul sarcofag de Veit Stoss (figurinele apostolilor împrejur jos !), în afară sculpturele în piatră din viaţa lui Hristos etc. De acolo în sus la statua lui Albrecht Dürer şi la vechia cetăţue „Burg", unde e şi o cameră cu instrumente originale de tortură, demne de văzut (ceva pfennig ca preţ de intrare). Coborîndu-te de acolo tot în oraş (nu dincolo, spre sate), întreabă de mica cărciumă „Wurst-Glöcklein" într-un colţ de mică piaţă suişe. E păstrată cum a fost pe vremea lui Dürer şi Veit Stoss. Vei găsi acolo pe pereţi urme de la regina noastră. Apoi acasă la otel la felul lor de table d'hôte. După masă du-te cu trăsura la „*Germanisches Museum*" (sper că nu se închide înainte de 4 ore, informează-te la otel). Acolo îţi vei da seamă de arta şi industria casnică în Germania medievală. Şi apoi odihneşte-te la o conditorei cu o ceaşcă de şocolată. Ca comerţ Nürnbergul e astăzi celebru prin turte dulci rafinate

[6] Scrisoarea aceasta merită o scurtă adnotare, conţinutul ei fiind — sub triplu aspect — semnificativ: biografic, psihologic şi spiritual. Biografic, pentru dispoziţia sufletească în care e scrisă şi care arată că Maiorescu îşi „aduce bine aminte", retrăind parcă, momentele parcurse la Nürnberg în vara anului 1878, o dată singur (7/19 iulie), a doua oară în tovărăşia, de mult visată, a Mitei Kremnitz (*Jurnal*, Vineri 4/16 aug. 78: „La Nürnberg, mas în splendid-picantul Bayrischen Hof, văzut încă odată totul, Sîmbătă, ora 6 seara, tren accelerat direct Viena"). Sub raport psihologic şi spiritual, scrisoarea documentează — *in contrarium* — trăsături ce i-au fost contestate „călătorului" Maiorescu: interesul şi trăirea estetică. G. Călinescu, de pildă, comenta: „Maiorescu cumulează date geografice... Maiorescu nu ştie să spună fiindcă nu vede" etc. Documentul de faţă nu probează adevărul unor atari judecăţi. El atestă că Maiorescu vede, simte şi judecă estetic, dar spune puţin şi esenţial. Nu face literatură. *Jurnalul* său consemna pentru Nürnberg: „Impresie minunată, impresia totală a oraşului, mai puţin diferite lucrări de artă... Mormîntul lui Sebaldus de Peter Vischer şi cei 5 fii ai săi (1506—1519) foarte frumos în diferitele figuri, ca total mă îndispune sarcofagul de la mijloc. Monumentul lui Albrecht Dürer (statue de coloare închisă, postamentul de coloare deschisă ! !)". Numai în aparenţă, aşadar, „călătorul" Maiorescu îl dezice pe „criticul" de gust Maiorescu. Din faptul că nu spune ce vede, nu se poate conchide că nu simte şi nu înregistrează estetic. Dovadă scrisoarea publicată acum...

(„Lebkuchen") în cartonaşe rotunde şi prin jucării de copii. O mare prăvălie pentru jucării e „Wanschaffe"pe lîngă Frauenkirche. Poate iai un mic lucru pentru copilaşul d-tale.

Şi apoi încet la otelul d-tale înapoi. Trenul spre Viena pleacă la 7°49′ sara din Nürnberg de la aceeaşi gară, caută vagonul *direct* spre Viena, pe la 12°23′ miezul nopţii soseşti la Passau, unde trebuie să te presinţi cu giamantanul la visita bagajelor, şi apoi la 6°45′ dimin. soseşti la Viena. Ia-ţi la gară o trăsură cu 1 cal (coupé închis) şi zi-i „Hôtel Sacher nehen der Oper".— Dacă mi-ai scrie dinainte la Viena, cînd soseşti, mă găseşti jos la poarta otelului.

Cine ştie, cum stai cu banii. Eu îţi mai trimit aici un bilet de 50 frci, pe care uşor îi poţi schimba la Aachen în mărci (40 mărci şi cîţiva pfennigi) — aceasta pentru plusul de şocolată şi de oprire în Nürnberg ce ţi le-am consiliat.

La Viena poţi sosi fără un ban în pungă (afară poate de 30 creiţari, dacă iai un „träger" la gară ca să-ţi ducă giamantanul pînă la trăsură), fiindcă dai îndată de noi [7].

Şi aşa la revedere peste puţine zile !

T. Maiorescu

IX

Domnule Maiorescu,

Am primit scrisoarea D-Voastră dimpreună cu 50 fr., pe care aţi avut bunătatea să-i adăugaţi la cheltuielile mele. Biletul de drum m-a trimis în Aachen şi banii de acum mă iau din Aachen, de unde cu greu mă puteam urni numai cu ce-mi rămăsese. De abia mai aveam cu ce să plătesc nota pe cea din urmă săptămînă la pensionul meu.

Cred că o să ajung la Viena, cum îmi preziceţi, cu 30 de bani pentru träger.

---

[7] Din caietele încă nepublicate ale *Însemnărilor zilnice* („*Jurnal 15*, Cauterets 1893") extragem cîteva pasaje legate de şederea lui Basilescu în Viena, ca oaspete al familiei Maiorescu. „*Marţi 24 Aug. 15 Sept.* Viena. Mă scol prea de dimin. şi ieri la miezul nopţii, şi azi la 5 $^{1}/_{4}$ ear trezit. Aştept accel. dimin. cu trenul de la 6.45′ pe N. Basilescu, secret. de la Universitate, din Aachen. Va şedea împreună cu noi la otel Sacher. A sosit şi Basilescu...". Aşa cum îl anunţase în scrisoare şi cum consemnează în continuare „Jurnalul", Maiorescu a oferit lui Basilescu o bună petrecere în Viena între 24—29 aug. 1893, vizitînd împreună muzee, parcuri, monumente, mergînd la spectacole de operă etc. Tot împreună au călătorit la întoarcerea în ţară. Sosit în Bucureşti (30 aug./11 sept. 1893), Maiorescu ia cunoştinţă că „la 10 sept. stil nou a murit Ion Popovici, junele novelist din «Viaţa meseriaşilor», căruia cel puţin i-am îndulcit ultimele luni ale vieţii". Imediat după această însemnare „Jurnalul" reţine următoarea apreciere : „Basilescu tăntălău şi plicticos de tot la drum, dar inimă de aur". Asocierea spontană a celor două nume în nota lui Maiorescu nu ni se pare fără semnificaţie : în judecata criticului, cei doi tineri se apropiau în multe privinţe : situaţie socială, caracter, talent literar, aceeaşi boală de piept etc. Eminescianismul sincer din producţiile poetice ale celor doi scriitori prezintă într-adevăr, la această dată, izbitoare afinităţi. După informaţii provenite de la G. T.-Kirileanu, studentul Basilescu a beneficiat şi el de unul din premiile băneşti instituite de Maiorescu din venitul ediţiilor de poezii ale lui Eminescu, pe care le îngrijea, venit „destinat — în memoria marelui poet — la premiarea acelor lucrări literare scrise de studenţi români, care — pe lîngă valoarea lor — să fie în oarecare legătură cu concepţiunile caracteristice cuprinse în opera lui Eminescu". Deducem că, pentru Maiorescu, preocupările lui Basilescu îl recomandau la premiere.

Mîine, adică Duminică, plec de aici, ajung seara la Nürnberg, stau a doua zi pînă seară şi sînt, cum aţi zis, dimineaţa în Viena, la hotel Sacher. E bine că vă găsesc, că altfel aş fi fost foarte încurcat.

Vă rog primiţi salutările mele şi pentru doamna respectoase sărutări de mîini.

1893 August 21/2 Sept. *N. Basilescu*
Aachen

X

Domnule Maiorescu,

Nu m-am putut mărgini la 5-6 pagini, cum voiţi d-voastră, fiindcă examinînd lucrarea d-lui Motru mai de aproape n-am găsit-o potrivită cu o astfel de expunere. Dacă „Problemele psihologiei" ar fi fost o simplă compilare clară a celor ce s-au scris în această privinţă, fără nici o pretenţie de originalitate, sau dacă s-ar fi presintat şi cu astfel de pretenţii, însă în cele înaintate n-aş fi găsit nimic de obiectat, firește, aş fi arătat în 3—4 pagini despre ce este vorba, mi-aş fi dat părerea într-a 5-a şi s-ar fi isprăvit.

Însă lucrurile nu stau aşa cu această carte : d. Motru înaintează sau argumente proprii care mi se par vulnerabile sau argumentele altora în favoarea afirmării că psihologia poate deveni ştiinţă, pe care însă cu neînsemnata mea erudiţie le-am găsit totuşi necomplete. Am trebuit deci să fac o expunere mai lungă [8], ca să pot pe unele discuta şi completa pe altele. D-voastră veţi hotărî însă, dacă este sau nu convenabilă şi orcare ar fi hotărîrea, voi primi-o fără părere de rău, căci tot am avut un folos din puţina muncă ce am depus.

Primiţi, vă rog, expresiunea sentimentelor mele de respect şi înaltă admiraţie.

1898 Aprilie 14. *N. Basilescu*

---

[8] Recenzia la care se referă scrisoarea a apărut în „Convorbiri literare" (XXXII, nr. 5, mai 1898, p. 438—450). În al său *Memoriu asupra lucrărilor*..., N. I. Basilescu îşi prezintă astfel recenzia : „*Problemele psihologiei contemporane* cuprinde o critică a unei publicaţiuni cu acest titlu a d-lui C. R. Motru, unde se discută dacă psihologia poate deveni o ştiinţă sau nu. Problema are ca principali cercetători pe Kant, Wundt, Du Bois-Reymond, Bergson şi a fost reluată mai ales în urma celebrului discurs al acestuia din urmă". Fiind vorba în articol de problema psihologiei ca ştiinţă şi ţinînd seama de faptul că recenzia a fost comandată şi avizată de Maiorescu, materialul poate prezenta interes documentar pentru istoricul psihologiei în ţara noastră şi, sub raport biografic, pentru cunoaşterea relaţiilor dintre Maiorescu şi C. Rădulescu-Motru. Încă în 1894, N. I. Basilescu îi comunica lui Mihail Dragomirescu la Berlin : „Iată cum stă treaba : pe Rădulescu-Motru nu-l mai poate susţine patronu', fiindcă i s-a părut că e cap foarte confuz şi nu vrea să-şi încarce conştiinţa puind în spinarea facultăţii pentru 30 de ani un om al cărui cap nu va rezista poate nici 5, deci Motru la o parte".

XI

București, 18/31 Dec. 1902

Iubite Domnule Basilescu,

D. Nicu Filipescu mi-a cetit scrisoarea d-tale relativă la D. Antonescu, a fost şi acesta însuş la mine, cum dealtminteri şi D. Mironescu. Vom vedea ce se va putea face mai cu dreptate la Senatul universitar.

Altă chestie : cum te-ai aşezat la Iaşi şi eşti om politiceşte mai activ decît amicii noştri *prea* academici Negulescu, Matei Cantacuzin, Teohar Antonescu şi alţi amabili visători, ai face un mare serviciu cauzei noastre dacă ai trimite din cînd în cînd, odată pe septămînă sau odată pe lună, o corespondenţă cît de scurtă pentru „Epoca". Înţelegi, ca şi mine, cît este de nepotrivit să nu mai avem ştiri de la Iaşi, după ce a încetat ziarul nostru local. Scrie-ne d-ta cîte ceva de ale politicei locale, de ale tribunalelor, de ale acţiunilor d-lui Bădărău . . . ce-o fi. Ştiu că tot ce vei scrie d-ta, va fi interesant în sine şi va interesa îndeosebi cetitorii „Epocei", în orce caz va împlini o lacună simţită în viaţa noastră politică.

Dacă trimiţi corespondenţa prin mine (o poţi trimite şi prin dd. Filipescu, Missir, Mehedinţi), scrie-mi alături mai ales şi despre d-ta : cum te afli sufleteşte? Cu cine te întîlneşti mai des? Cum îţi place Iaşul? Cum îţi petreci serile?

Al D-tale prieteneşte

T. Maiorescu

XII

Domnule Maiorescu,

Am avut, înainte de a răspunde scrisoarei cu care mă onoraţi, să mă întîlnesc cu P. Negulescu şi Teohari Antonescu, de la care să pot afla cam de ce mijloace de informaţiune am putea dispune ca să punem „Epoca" în contact cu ce se petrece politic în Iaşi. Pe acesta din urmă nu l-am putut găsi, dar cu P. Negulescu m-am întîlnit de mai multe ori. El mi se pare mie că s-ar mişca bucuros şi aceiaşi părere o are dînsul despre Teohari Antonescu. Negulescu se plîngea că politica noastră în Iaşi stagnează mai mult din cauza celor mai în vîrstă, care nu fac — crede el — destule sacrificii, şi acestei lipse de interes i se datoreşte şi încetarea ziarului.

Aseară m-am întîlnit iarăşi cu Negulescu şi am convenit să convoace la el sîmbăta viitoare pe o parte din partizanii mai tineri, cu care să mă facă şi pe mine cunoscut, mai ales ca să pot fi informat în scopul unei corespondenţe cu „Epoca", dar şi ca să vedem dacă n-am găsi mijlocul ca să reapară cel puţin o dată pe săptămînă încetatul nostru ziar.

Eu voi căuta însă mai nainte de altceva mai bun ca în proporţie cu mijloacele de informaţie de care voi dispune, să vă ţin în curent cu ce se petrece în Iaşi relativ la politica locală.

În privinţa modului cum mă acomodez personal la Iaşi nu ştiu încă ce aş putea spune. Deocamdată nu aşa bine. Am plecat foarte dator din Bucureşti din cauza şcoalei şi trebuie să despart o bună parte din leafa mea pentru plata acestei datorii. Pe de altă parte aici şcolile particulare merg în mare parte rău, aşa că n-am putut găsi lecţii, cu care să-mi împlinesc întrucîtva micul meu buget. Însă fiindcă sînt

mai puţin ocupat (13 ore pe săptămînă) îmi rămîne timp să scriu ceva asupra Hereditătii, pentru ca să mă pot abilita docent[9]. V-am şi vorbit eu la Bucureşti despre intenţiile mele în această privinţă şi aţi binevoit a mă încuraja, ceia ce mi-a şi dat îndemnul de a mă ocupa în acest sens. Dacă aş isbuti atunci ar fi bună venirea mea în Iaşi, căci mi-ar da o perspectivă pentru viitor; dacă nu, este probabil că nu voi rămîne în Iaşi, ci voi reveni la Bucureşti, cînd va fi un loc vacant pe care să-l pot obţine.

Îmi iau îndrăzneala a vă ruga să asiguraţi pe doamna Maiorescu de recunoştinţa şi respectul ce-i păstrăm, eu şi familia mea, şi d-voastră să binevoiţi a primi

---

[9] Întîmplarea şi soarta au făcut ca intenţia lui Basilescu să nu se poată realiza. Lucrarea cu care spera să se abiliteze ca docent, pentru a rămîne profesor de filozofie în Iaşi, nu numai că a fost primită la apariţie cu neînţelegere, dar a provocat unele incidente publicistice cu oarecari consecinţe pentru evoluţia sănătăţii sale. La 18 dec. 1903, „Tribuna Conservatoare" din Iaşi — din comitetul de redacţie al căreia făcea parte şi Basilescu — anunţa apariţia unui volum de 240 p.: *Despre Hereditate faţă de variaţiune şi selecţiunea naturală* (Tipografia Naţională). Prin titlul ei şi, într-o măsură, prin capitolele şi cuprinsul cărţii, lucrarea părea să fie una de specialitate biologică, fapt ce a făcut-o neînţeleasă atît pentru prietenii junimişti din Bucureşti, cît şi pentru un profesor specialist din Iaşi. Problema urmărită de Basilescu ţinea în fond de filozofie şi sociologie: în ce raport stau legile sociologice cu legile cunoscute ale evoluţiei biologice, problemă enunţată frecvent în epocă, îndeosebi de către junimiştii politici şi darwinişti sociali şi dezvoltată încă de Vasile Conta (*Teoria ondulaţiunii universale*). Din păcate, intenţia reală a cărţii nu apare decît vag precizată în două fraze din „Introducere": „Studiul asupra legilor hereditătii organice este menit să dea o nouă lumină cercetării fenomenelor sociologice"; „În orice caz legile hereditătii biologice vor forma cel puţin baza analogică pentru găsirea legilor în sociologie". Restul tratează chestiuni biologice.

La sugestia binevoitoare a lui Maiorescu, Ion S. Floru semnează în „Epoca" o scurtă dare de seamă asupra cărţii prietenului său din Iaşi, îngăduindu-şi, fără intenţii critice, formularea unei observaţii: Basilescu ar susţine ideea că „legile elementului biologic sînt legile complexului social", ceea ce, scria I. S. Floru, este contestabil, deoarece „societatea nu este formată din unităţi biologice, ci din unităţi psihice şi legile unităţilor psihice sînt legile totului social". Socotindu-se greşit înţeles, N. I. Basilescu scrie *Un răspuns* în „Tribuna conservatoare" (nr. 39, 8 apr. 1904), *din care reţinem această precizare interesantă*: „Legile sociologice nu se pot confunda şi identifica nici cu cele biologice, nici cu cele psihologice; ele vor trebui să fie în orice caz legi specific sociologice, pentru că fenomenele sociale sînt specific deosebite şi de cele biologice şi de cele psihologice". Ca atare, afirmaţia din „Introducerea" cărţii nu a spus mai mult decît că legile biologice, de care se ocupă cartea, „vor forma cel puţin *baza analogică* pentru găsirea legilor sociologice".

Un alt incident publicistic în jurul cărţii l-a provocat recenzia total negativă din „Cultura Română" (nr. 8, 15 iunie 1904, p. 254—256), semnată de specialistul Paul Bujor, profesor de biologie la Universitatea din Iaşi. Acesta contesta lucrării lui Basilescu orice valoare ştiinţifică, inclusiv stilul, argumentînd că autorul „nu e biolog", nu e specialist în chestiile de biologie", că „nu ne aduce nici un fapt nou şi nici nu putea să ne aducă", că e „un simplu consumator de hîrtie, de cerneală şi de clapsuri". N. I. Basilescu, sincer indignat, va replica în numărul ultim al „Tribunei conservatoare" (II, nr. 51, 1 iul. 1904) prin *Răspuns la atacurile de la „Cultura română"*, reluat şi amplificat ulterior în „Convorbiri literare" (nr. 10, 1904, p. 952—960). În aceste „răspunsuri", N. I. Basilescu socoteşte recenzia profesorului din Iaşi un atac *la persoană* şi de rea credinţă, autorul fiind acela care i-a contestat la Universitatea ieşeană „dreptul de a se prezenta la examenul de docenţă", deşi îndeplinea toate condiţiie legale. Într-un proces verbal, arată Basilescu, „mi se contesta şi dreptul şi putinţa de a scrie despre hereditate pe motiv că n-am lucrat într-un laborator". După stingerea din viaţă a lui Basilescu (în noiembrie 1904), naturalistul de la Iaşi continuă să-l vestejească pe fostul junimist şi profesor de filozofie Basilescu, sub travestiul ironic al unei schiţe (*Sărmane suflete chinuite*), fapt ce provoacă indignarea unuia dintre foştii prieteni de la „Convorbiri literare" care denunţă, într-un număr al revistei, intoleranţa ce „zdruncinase adînc sufletul lui Basilescu; de atunci încolo viaţa acestui om foarte sensibil a mers grabnic spre catastrofa finală" (vezi nota *Cazul Bujor-Basilescu*, în Conv. Lit., nr. 1, ian. 1906, p. 85—88).

expresiunea celor mai înalte sentimente din partea devotatului d-voastră serv

N. Basilescu

1902 Decembrie 22
Iaşi-Lozonski 22

XIII

Buc. 8/I. 1903
[8 ian. 1903/21 febr. 1903]

Iubite D-le B.,

Bune şi oportune corespondenţele d-tale din Iaşi, şi — fireşte — cetite cu mult interes de toată lumea.

E justificată plîngerea în contra greşelelor de tipar; aceasta e partea slabă a „Epocei" la toate publicările ei. Ar fi ceva mai bine, dacă ai scrie de acum înainte cu cerneală. În sala obscură a tipografiei deabia deosebesc zeţarii literele cu creionul.

Te rog, trimite de acum înainte corespondenţele d-tale la adresa

„D-lui Nicu Filipescu,
deputat, fost ministru,
Bucureşti
Strada Scaunele".

M-am înţeles ieri cu el în această privinţă. El e mai tînăr şi om al viitorului: e bine să fiţi în relaţii mai strînse cu el.

În pripă al d-tale

T.M.

XIV

Domnule Maiorescu,

Vă mulţumesc pentru trimiterea volumului al IV-lea al „Discursurilor parlamentare" şi pentru cuvintele binevoitoare prin care apreciaţi sîrguinţa mea.

Profit de această ocaziune ca să vă spui cîte ceva de pe aici. După scrisoarea, în care îmi recomandaţi anul trecut, ca corespondenţele din Iaşi să le adresez d-lui N. Filipescu, n-am mai avut prilej să-i trimit decît una singură, fiindcă puţina mea activitate ziaristică am pus-o apoi la redactarea „Tribunei Conservatoare"[10],

---

[10] Încă în scrisoarea din 22 dec. 1902 către Maiorescu, N. I. Basilescu vorbeşte de preocuparea junimiştilor din Iaşi de „a găsi mijlocul, ca să reapară cel puţin o dată pe săptămînă încetatul nostru ziar". Peste două luni şi ceva apare într-adevăr la Iaşi ziarul săptămînal „Tribuna conservatoare" (anul I, nr. 1, duminică 2 martie 1903). Apariţia ziarului continuă cu regularitate şi în anul II, 1904, pînă la data de 1 iulie 1904, cînd încetează. Întrucît materialele politice din acest săptămînal nu sînt de regulă semnate, este bine să se reţină din scri-

pentru a cărei apariţie stăruisem şi eu, în urma primei d-voastră scrisori. Acuma sîntem patru redactori care îngrijim de ea şi anume : C. Meissner, Gh. Volenti, Teohari Antonescu şi eu, pe lîngă alţi colaboratori întîmplători. Noi sîntem mulţumiţi cu „ Tribuna" noastră şi trăim cu toţii în raporturi foarte apropiate. Ceva cam pretenţios şi cam spinos se arată Teohar uneori, dar pînă acuma felul lui n-a dat naştere la consecinţe serioase.

În ce priveşte grupul din Iaşi în întregimea lui se observă două corpuri care-şi sînt streine unul altuia : unul este format de neoconservatorii după fusiune, care ar fi inspiraţi ? de Gh. Scorţescu şi ceilalţi sîntem noi, foştii junimişti ; cei dîntîi ne socotesc tot junimişti şi nici nu dau pe la club (afară de unul d. Daltă) decît în rare ocaziuni, cînd vine şeful cel mare, sau cînd este vreo alegere. Aşa i-am văzut la alegerile judeţene, veniseră mai toţi şi se arătau foarte activi la propagandă, pentru o unire, la locurile de balotagiu, cu Bădărău. Dar şeful atunci a indicat conduita clubului oprind o astfel de unire. Însă astfel de tendenţe contrarii nu pot avea consecinţe decît pentru încasările d-lui Iorgu Catargiu şi ele-mi închipui că se petrec pretutindeni.

Clubul îl populăm noi cei de la „Tribuna" ; aproape în fiecare sîmbătă regulat ne vedem în frunte cu gentilul, inteligentul şi talentatul nostru preşedinte. Prin alegerea d-lui Matei Cantacuzino, care se bucură de o reputaţie excelentă şi de mari simpatii, gruparea noastră din Iaşi a cîştigat şi în ochii adversarilor mai mult prestigiu şi mai ales în urma succeselor sale parlamentare.

Eu în anul acesta am fost cu mult mai sănătos decît în anul trecut, cu toate că, relativ, am avut mai mult de lucru zilnic (24 de ore pe săptămînă, anul trecut 13).

Cu Iaşul m-am deprins şi am găsit aci persoane cărora pare să le fiu simpatic şi aceasta mi-a înlesnit adaptarea. Apoi şi clima, care nu-mi pria la început, acuma mă favorizează chiar. Peste acestea, ce oraş plin de poesie ! Ca un salon cu

---

soarea lui Basilescu pasajul în care se spune : „fiindcă puţina mea activitate ziaristică am pus-o apoi la redactarea « Tribunei conservatoare » pentru a cărei apariţie stăruisem şi eu". Alături de activitatea redactorilor C. Meissner, Gh. Volenti şi Teohari Antonescu, contribuţia lui N. I. Basilescu la redactarea ziarului trebuie să fi fost însemnată. Din relatările fiicei sale rezultă că foiletoanele cu traduceri literare semnate E.B. aparţin soţiei lui Basilescu, Eugenia Basilescu. Materialele sub semnătură ale lui N. I. Basilescu din „Tribuna conservatoare", puţine de altfel, au un caracter ştiinţific sau cultural : *Un răspuns* (an. II, nr. 39, 1904) ; *Răspuns la atacurile de la „Cultura română"* (an. II. nr. 51, 1904), amintite deja în nota precedentă ; *Întrebuinţarea limbii franceze* (an. II, nr. 38, 1904), un articol interesant în jurul problemei folosirii limbii franceze în vorbirea claselor superioare (Basilescu distinge între „clasa înaltă" şi „clasa cultă" din România. „Clasa cultă propriu-zisă este alcătuită din toate straturile societăţii. Aceste elemente sînt forţele eminamente active ale poporului, în sens intelectual") ; *Visele şi tălmăcirile lor populare* (an. II, nr. 41 şi 45, 1904), studiu cu caracter psihologic, care va apărea în acelaşi an în broşură separată. Sînt de semnalat, pentru bibliografia Maiorescu, două materiale în „Tribuna conservatoare" : *Rămaşi în urmă* (II, nr. 41, 1904), articol politic vizînd prin titlu pe liberali şi dezvăluind la Maiorescu o atitudine antilevantină. (Pentru ideile culturale ale lui Maiorescu din 1904, de reţinut pasajul : „Opera de cultură în faza actuală a progresului României este fundarea ştiinţei noastre istorice, alături de ea începuturile ştiinţei geografice în adevăratul înţeles al cuvîntului, împreună cu ele întemeierea filologiei române") ; celălalt material (nr. 43, 1904) este o relatare despre „Congresul didactic de limba latină", prezidat de T. Maiorescu, din a cărui alocuţiune la Congres sînt amintite ideile principale.

colţuri ascunse cu discreţie, stradele Iaşului au cotituri tainice şi pline de verdeaţă, care-i dau un farmec nespus. În toate unele [sic] ar fi bine, numai nevastă-mea, cu toată blîndeţea sa, îi este greu să se obişnuiască într-un oraş unde n-are rude, cu atît mai mult cu cît este aşa de puţin accesibilă la cunoştinţe şi prietenii noi.

Am scris o scrisoare cam lungă; vă rog, scuzaţi-mă, că vă fac să perdeţi un timp aşa de preţios cu astfel de nimicuri.

1904 Ianuar 29 iaşi Cu cel mai adînc respect

N. Basilescu

L. Blaga şi G. Călinescu

I. Oprişan

Pornind de la descoperirea în arhiva Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu" a unei scrisori deosebit de interesantă trimisă de Lucian Blaga, la 4 ianuarie 1929, lui G. Călinescu, ne-am pus fără să vrem întrebarea : care au fost relaţiile dintre aceste două mari personalităţi ale vieţii noastre literare? Monografiile şi materialele de istorie literară dedicate vieţii şi activităţii lor nu abordează în nici un fel chestiunea aceasta. Şi totuşi era de presupus că între cele două personalităţi au existat anume legături, de vreme ce G. Călinescu a colaborat într-o vreme la „Gîndirea", unde L. Blaga era unul din factorii hotărîtori ai revistei, iar în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* acelaşi G. Călinescu inserează o fotografie intimă a lui Blaga — aceea cu Dorly — pe care n-avea de unde s-o procure decît de la autorul *Nebănuitelor trepte*.

Scrisoarea la care ne referim — şi pe care o reproducem mai jos — ne lămureşte asupra începuturilor relaţiilor lui L. Blaga cu G. Călinescu. Preocupat de evoluţia fenomenului literar contemporan lui, G. Călinescu — pe atunci profesor la Şcoala comercială din Timişoara — publică în paginile revistei „Gîndirea" (anul VIII, nr. 2, p. 80—83), în cadrul unei serii mai largi de portrete de scriitori din aceeaşi generaţie cu el, o amplă analiză asupra creaţiei artistice a autorului *Tulburării apelor*, intitulată *Lucian Blaga*. Împrejurările menţionate în scrisoare îl fac pe L. Blaga să nu-i poată mulţumi lui G. Călinescu pentru studiul respectiv decît peste un an, cînd află că acesta intenţionează să-şi spună din nou părerea asupra creaţiei sale în cadrul unei conferinţe. Cum poetul Blaga ţinea ca opera sa să lase o anume impresie (socotită de el mai îndreptăţită) şi nu alta, asupra publicului — fapt ce se străvede din întreaga sa corespondenţă — îi adresează lui G. Călinescu rugămintea de a selecţiona între poeziile ce se vor citi cu ocazia conferinţei cîteva titluri la care el ţine în mod deosebit. E un prilej pentru noi de a afla care sînt creaţiile considerate de poet, la acea epocă, mai reprezentative, în care personalitatea sa s-ar regăsi plenar. Dar iată scrisoarea :

„Domnului Gh. Călinescu
Profesor
Şcoala Comercială Timişoara

Berna, 4 ian. 1929
Spitalockerstrasse, 65

Iubite Domnule Călinescu,

Înainte de toate primeşte, te rog, felicitările mele pentru ultimul d-tale articol din « Gîndirea » despre arătarea îngerilor. Articolul nu conţine numai idei ortodoxe, ci şi unele idei gnostice — spiritualiste (în fiecare popor ascuns un înger !),

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 1, p. 111—114, Bucureşti, 1973

ceea ce-l face cu atît mai nou, mai adînc, şi mai simpatic. De altfel în atmosfera acestui articol m-am regăsit şi pe mine — ca în nici un altul scris în româneşte.

Voiam demult să-ţi scriu, dar nu-ţi ştiam adresa. Încerc acum prin Crainic. Să-ţi mulţumesc pentru studiul ce l-ai publicat în « Gîndirea » despre opera neînsemnată a subsemnatului? Ar fi cam tîrziu. Totuşi o fac, fiindcă văd că interesul d-tale pentru bizantinismul meu persistă. E adevărat că vei ţine o conferinţă despre Lucian Blaga? Citesc ştirea în « Cuvîntul ». Dacă da, te rog să spui că tot ce ai scris despre grava, melancolica atmosferă bizantină din ultimele versuri se confirmă îndeosebi prin volumaşul *Lauda somnului* (nu ştiu dacă a apărut). Ai fost cel dintîi care ai spus lucrul acesta, şi văd că după d-ta o repetă şi alţii (Stelian Mateescu, Petru Marcu-Balş, Caracostea etc.). De unde pînă ce d-ta n-ai constatat această latură, eram „un corp străin" în literatura românească, astăzi — sînt aproape mai românesc decît visam eu însumi.

Încă ceva: dacă se citeşte ceva din lucrările mele aş ţine să se citească şi aceste cîteva poezii:

Gorunul (*Poemele luminii*)
Pan (*Paşii profetului*)
Pluguri (*În marea trecere*)
În marea trecere („ „ „ „)

Somn (*Lauda somnului*, sau « *Gîndirea* », 1926)
Biblică („ „ „ „)

Dacă nu se citesc versuri, să se facă lectura actului III din *Meşterul Manole*. (A plăcut şi la Pen-Clubul de la Berna foarte mult). Toate acestea sunt simple dorinţe, d-ta ai firesc toată libertatea să alegi ce-ţi convine.

Pot să nădăjduiesc vreo ştire de la d-ta?

Cu toată prietenia

Lucian Blaga

P.S. Într-un articolaş m-ai pus ca vîrstă între bătrîni, alături de Arghezi. Protestez. N-am împlinit decît 33 de ani. (Laud somnul metafizic dar nu bătrîneţea! Rîzi te rog.)"*

Se pare că apelul adresat de L. Blaga lui G. Călinescu de a lega şi întreţine un schimb de relaţii a rămas fără răspuns. (În orice caz, d-na Dorly Blaga-Bugnariu mi-a comunicat că în arhiva Blaga nu se află nici o scrisoare de la G. Călinescu). De altfel, în scurt timp cursul evenimentelor au dus la întreruperea colaborării lui G. Călinescu la „Gîndirea" — fapt ce s-a repercutat şi în relaţiile dintre cei doi. Cert este că un an mai tîrziu, în 1930, L. Blaga nu mai găsea studiul lui G. Călinescu aşa de important, încît să-l treacă pe lista cu recenziile şi articolele „mai interesante" despre opera sa pe care le recomanda lui Petre Drăghici** spre a se documenta în vederea realizării broşurii intitulată *Poezia lui Lucian Blaga*, Sibiu, 1930. Întrucît această listă, unică în literatura noastră — în care un scriitor se pronunţă asupra opiniilor emise în legătură cu creaţia sa — e în măsură să ne dezvăluie şi alte preferinţe ale poetului Blaga, contribuind la o mai justă conturare a personalităţii sale, o reproducem în cele ce urmează:

---

* Arh. Inst. de ist. şi teorie lit. „G. Călinescu", ms. nr.2230.

** Vezi scrisorile către Petre Drăghici publicate de noi în „România literară", an III, nr. 20 (84), din 14 mai 1970.

„Cîteva din recenziile (mai interesante) despre L. Blaga

« Glasul Bucovinei », 3/16 ian. 1919	de S. Puşcariu	
« Neamul românesc », 1 mai, 1919	„ N. Iorga	*Poemele luminii*
« Luceafărul », nr. 10, 1919	„ A. Busuioceanu	
« Gazeta Ardealului », 31 martie 1921"	„ G. Mihăescu	
« Sburătorul literar », 22 oct. 1921 etc.	„ E. Lovinescu	*Paşii profetului*
« Cugetul românesc », martie 1922	„ S. Puşcariu	*Zamolxe*
Dramă şi teatru, volum de I.M. Sadoveanu		*Tulburarea apelor*

Opera poetică a lui Lucian Blaga, în « Consînzeana », 1.I 926 etc, etc, de I. Breazu
Note literare, volum de Al. Bădăuţă
Opere şi autori, volum de Pomp. Constantinescu
Trecerea între generaţii, de R. Dragnea «Gîndirea », martie 1928
Conferinţa d-lui Stelian Mateescu, « Cuvîntul », 22 nov. 1928
Dinamica ideilor în România nouă, « Vremea », 10 ian. 1929
În jurul conferinţelor Gîndirei, «Ultima oră », 30 ian. 1929
Peisagiul generaţiilor tinere, „ „ 20 febr. 1929
Arta lui Blaga, « Rampa », 27 febr. 1929, de Nichifor Crainic
Uriaşul din semne, « Vremea » 28 febr. 1929
« Kalende » (revistă) ian-febr. 1929. Reflexii, polemice, cronică literară
Lauda somnului, «Rampa », 15 martie 1929
Veşnic şi universal (« Gîndirea », martie 1929) de R. Dragnea
Ziarul « Ultima oră », 30 martie 1929, sub titlul : *O întrebare pe zi*
Meşterul Manole, în « Ordinea », 7 aprilie 1929
„ „ „ « Curentul », 8 aprilie „
„ „ „ « Ultima oră », 10 apr. „
„ „ „ „ „ 17 apr. „ O notiţă despre Charles Diehl
„ „ „ „ „ 23 april „
„ „ „ « Gîndirea »*, apr. 1929, de I. M. Sadoveanu
Lauda somnului, în « Viaţa Rom. », febr. — martie 1929
În revista « Acţiune şi reacţiune », nr. 1, 1929, despre istoricul « Gîndirei »
Teatrul simbolic românesc, în « Curentul », 1 iul., 8 iul., 15 iul., 1929
(despre piesele cu subiect Meşterul Monole. Al meu complect *greşit înţeles* cu o identificare cu Isus).
Cruciada copiilor, « Gîndirea », martie 1930
„ „ , « Facla », 19 martie 1930 de Lucian Botez
L. Blaga, de Al. Busuioceanu, în « Rampa », 13 apr. 1930
Cruciada copiilor, « Adevărul », 7 martie 1930 de Aderca *.

Cu ani mai tîrziu, nemulţumit se vede de faptul că G. Călinescu a reluat într-o formă aproape neschimbtă ideile articolului din 1928 în *Istoria literaturii române* . . . şi în cele două ediţii ale compendiului (1945—1946), L. Blaga îi scrie Melaniei Livadă la 14 iulie 1947 : „Ah, cît de copilăreşti şi de stîngace apar, recitite după 20 de ani, judecăţile lui Lovinescu ! care s-a oprit de fapt la *Poemele luminii*. Dar nici Călinescu n-a trecut de *În Marea Trecere*. Şi ai perfectă dreptate că uneori sentinţele criticilor se îndreaptă, după ce anii trec, împotriva lor înşişi" **. Era, desigur, aici un ecou al supărării sale mai profunde provocată de nereceptivi-

* Titlul revistei e subliniat cu trei linii, iar al lui I. M. Sadoveanu cu două. De asemenea titlul revistei „Acţiune şi reacţiune" e subliniat de două ori.
** Biblioteca Centrală de Stat, ms. nr. 15.136

tatea criticii contemporane lui față de permanenta sa autodepășire artistică. E ultima dată, de altfel, din cîte cunoaștem, cînd Lucian Blaga se mai referă la G. Călinescu.

Pe de altă parte, recenzia autorului *Enigmei Otiliei* la volumul de *Poezii* al lui L. Blaga, apărut în 1962 („Contemporanul", nr. 8, din 22 februarie 1963), continuă să afirme — în pofida constatării schimbării de optică și a deplasării interesului poetului spre alte zone — că în esența lor noile creații ale lui Blaga „ nu reprezintă sub raport formal nici progres, nici regres". E o dovadă în asta că concluziile lui G. Călinescu din *Istoria literaturii române* . . . nu izvorau din lipsa de informare asupra evoluției poetice a lui Blaga de după volumul *În Marea Trecere*, ci constituiau credința sa intimă că poezia autorului *Mirabilei Sămînțe*, odată fixată într-o formulă, a rămas neschimbată.

Se pare însă că cel care avea mai multă dreptate era, în cazul de față, Lucian Blaga

Curentele literare din epoca luminilor și literatura română

Una din cele mai interesante reuniuni internaționale din ultimul timp pentru studiul literaturilor din centrul și estul Europei a fost, fără îndoială, cea de la Mátrafüred (Ungaria), din 3—5 noiembrie 1970, ale cărei materiale au apărut în volum de curînd [1]. Ca o urmare a succesului deosebit, această întîlnire prietenească dintre istoricii epocii Luminilor din spațiile germano-austriac, maghiar, român, cehoslovac și polonez, cei mai mulți dintre aceștia, desigur, maghiari, dar și cu participarea unor comparatiști de vază din Franța (J. Voisine) și Belgia (R. Mortier), pare a începe să intre în tradiție, dovadă recenta a doua ediție a sa care a avut loc la începutul lunii octombrie 1972, în aceeași localitate [2]. Înglobînd o arie largă de preocupări și contribuția unor discipline diferite, de la istoria literară la istoria filozofiei și a artei, colocviul de la Mátrafüred cu tema „Les Lumières en Hongrie, en Europe centrale et en Europe orientale", la care au participat numeroși specialiști maghiari ca L. Sziklay, K. Benda, Eva Balasz, L. Gáldi etc., sub președinția lui B. Köpeczi, și mai puțin străini (cehoslovacii K. Krejči și J. Tibenský și un singur român, Adrian Marino), nu va putea fi prezentat în cele cîteva rînduri de care dispunem. Subliniind interesul deosebit al rapoartelor, precum și valoarea ridicată a dezbaterilor, care au transformat simpozionul într-o adevărată reuniune colegială, de lucru, ne propunem doar să subliniem importanța comunicării profesorului Karoly Horvath despre *Les courants littéraires de l'époque des Lumières dans l'Est de l'Europe centrale* și să încercăm cîteva completări relative la situația, uneori puțin mai deosebită, a literaturii române.

K. Horvath observă că, în toată Europa centrală și orientală, curentele literare ale epocii se manifestă cu oarecare întîrziere față de perioadele de înflorire avute în Occident. Clasicismul, aflat într-o fază de epigonism după începutul sec. al XVIII-lea în Franța, se face simțit în literatura poloneză abia după 1764, în literatura maghiară după 1772 (cînd apar tragediile lui Bassenyei), cam tot atunci în literatura cehă și spre 1780 în literatura noastră. Această orientare clasică (sau clasicizantă) domină pînă la începutul epocii romantice: aproximativ 1822 în Polonia (cînd apare prima culegere din versurile lui Mickiewicz), cam tot atunci în Ungaria și cca 1830 în literatura română. În interiorul acestei epoci clasice sau clasicizante, care corespunde în mare cu epoca Luminilor, autorul distinge pentru toate literaturile luate în discuție două subperioade, și anume un clasicism „școlar" sau „roman", mai rigid sau mai limitat la imitarea modelelor, cu o circulație restrînsă la mediile erudite sau în orice caz cultivate,

---

[1] *Les Lumières en Hongrie, en Europe centrale et en Europe orientale*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1971, 125 p.

[2] Paul Cornea, *„Luminile" în Centrul și Estul Europei*, în „Luceafărul", nr. 43, 21 oct. 1972, p. 7 și Adrian Marino, în „Tribuna", nr. 50, 14 dec. 1972, p. 16.

după care ar urma o perioadă generală de „neoclasicism" mai suplu, în care ar fi înglobate, după unii cercetători, orientări diverse, ca sentimentalismul (preromantismul), barocul etc. (evident, prezentarea autorului este mai nuanțată, în funcție de fiecare literatură).

Distincția acestor două subperioade, probabil utilă în cazul celorlalte literaturi, nu ni se mai pare aplicabilă și în cazul literaturii române. Pentru literatura noastră, problema traducerilor și a adaptărilor, ridicată în trecere în discuțiile care au urmat de Adrian Marino (care a semnalat însă concomitența adoptării unor opere ale clasicismului sec. al XVII-lea francez cu altele conținînd elemente de baroc sau prețiozitate), arată că nu putem face această disjuncție; căci dacă avem acum, către sfîrșitul sec. al XVIII-lea, traduceri din literatura clasică (Ovidiu sau Homer) și franceză (Voltaire, Marmontel), tot acum, între 1790 și 1800, se traduce sau se adaptează și Rousseau, Volney, Baculard d'Arnaud și chiar Young! Am acceptat noi înșine (în *Preromantismul românesc*), două subperioade în intervalul dintre 1780 și 1840, dar acestea se refereau în primul rînd la o etapă a „acumulărilor" (a lecturilor, a traducerilor și a adaptărilor), pînă pe la 1820—1830, și o a doua, a „realizărilor", adică a unei literaturi naționale originale, mai mult sau mai puțin valoroasă din punct de vedere estetic, dar presupunînd în mod implicit intenția de literatură, și nu de operă culturală. De altfel, ceea ce colorează în oarecare măsură literatura epocii Luminilor românești este de la început prezența, mai timidă sau mai accentuată, a elementelor folclorice, fie în versificație, fie în metafore, în viziune etc., ceea ce este cu desăvîrșire absent în literatura umaniștilor din sec. al XVII-lea, ca Miron Costin, sau chiar condamnat, ca la stolnicul Const. Cantacuzino. Chiar dacă acceptăm că literatura epocii stă sub semnul clasicismului luminat, după expresia lui K. Horvath, și acesta pare a fi și cazul literaturii române, ne este imposibil să determinăm o subîmpărțire a sa în două epoci după criteriul preponderenței unei tendințe sau a celeilalte; un clasicizant minor și lipsit de originalitate chiar, ca V. Aaron, consideră încă în 1820, într-o prefață (deci o luare de poziție teoretică, conștientă) că „Poeții și muzicanții au din fire ca, rugați, să nu cînte bucuros; nepoftiți de nime, se pornesc și cîntă. Pricina lesne se poate ști că *lucrarea amîndurora iaste jucăreia firei . . .*" (*s. n., M.A.*). De altfel, convietuirea tendințelor clasic-morale, de tip luminist, cu cele sentimentalist-preromantice și apoi romantice va continua pînă către 1848 și, în unele cazuri, chiar mai tîrziu.

Nici chestiunea esențială a atitudinii față de știință nu pare să justifice—cel puțin la prima vedere, căci ne lipsesc studiile speciale asupra acestei probleme — împărțirea în două a acestei epoci; dacă pentru iluminiștii și filozofii sec. al XVIII-lea știința este o metodă universală care „ne învață să examinăm ce e adevărat și bun prin niște regule foarte exacte, să trăim și să lucrăm după rațiune . . . etc." (citez din hrisovul lui Alexandru Ipsilanti pentru reorganizarea școlilor din 1776), o componentă esențială a educației intelectuale, alături de lectura clasicilor, cum era și pentru iluminismul apusean („« Classicism plus science » — these . . . were proeminent ingredients in the Enlightenment"[3], sintetizează situația un cunoscut specialist), atitudinea va persista și la poeții de la începutul sec. al XIX-lea, la Mumuleanu de pildă, care publică în volumul *Rost de poezii* (1822) o *Odă rîvnitoare spre învățături* și chiar la romantici ca Heliade, care exaltă știința și virtutea într-un aparent acord perfect cu clasicismul sec. al XVIII-lea:

Dar ce divinitate e splendida știință
Virtutea cînd i-e soață . . .

Pentru discuția în sine este apoi indiferent dacă acceptăm sau nu termenul de *preromantism*, pe care J. Voisine îl vedea cu surprindere — în cuvîntul său pe marginea comunicării lui K. Horvath — reluat de istoricii literari din Răsărit tocmai cînd este pe cale de a fi aban-

[3] Cf. Peter Gay, *The Enlightenment: An Interpretation*, New York, 1968, p. 313.

donat în Occident (lucru de care ne îndoim, dovadă luările de poziţie ale unor P. Barbéris, B. Munteano etc.). Important este să distingem în literatura epocii această orientare, diferită de clasicism sau neoclasicism, dar care nu-i este opusă, cum foarte just observă K. Horvath, ci „complementară" (p. 102).

Un cuvînt s-ar mai putea spune şi în problema luptei pentru limba naţională, atinsă şi ea în acest raport. Există, fără nici o îndoială, un prim moment în istoria iluminismului românesc, în care principala orientare a efortului era în direcţia revendicării istorice a originii latine a poporului nostru, şi a dezvoltării şi cultivării limbii în spiritul latinităţii, foarte favorabil deci clasicităţii şi clasicismului : binecunoscuta Şcoală ardeleană, ale cărei prelungiri pătrund pînă adînc în sec. al XIX-lea. Însă în acest moment, în jurul anilor 1780—1800, tendinţa era cultivată nu de scriitori, şi nu în cadrul literaturii, ci de istorici şi filologi, şi tangenţele ei cu literatura ca atare sînt mai mult de ordinul consecinţelor îndepărtate, şi destul de firave. Să nu uităm că principalul scriitor contemporan şi adept al Şcolii ardelene în domeniul istoric şi lingvistic, Ion Budai-Deleanu, nu este şi un fidel al său în literatură. Aserţiunea autorului în această privinţă, că „la littérature des Lumières est, dans cette partie de l'Europe, une littérature au service du renouveau national, des réformes et surtout de la défense de la langue nationale" (p. 99) este, fără îndoială, valabilă în general, şi într-o măsură chiar pentru literatura română ; însă în acest cadru ea trebuie nuanţată, căci mişcarea pentru întărirea şi dezvoltarea limbii române este, în acel moment, specifică mai ales Transilvaniei, unde ea are şi un acut caracter naţional, politic, şi se dezvoltă mai tîrziu în Principate, unde cu tot îndemnul patriotic al lui Ienăchiţă Văcărescu pentru „creşterea limbii româneşti", se scrie cu oarecare indiferenţă asupra acestei probleme atît în română cît şi în greacă, exemplu fiind chiar fiul ctitorului, adică Alecu Văcărescu. Din cauza acestor relaţii speciale pe care le are literatura română pînă tîrziu după 1800 cu literatura greacă — şi nu numai de aceea — credem că trebuia făcut cel puţin o raportare la situaţia acesteia din urmă, aşa cum s-ar fi impus uneori comparaţii utile cu situaţia din literatura rusă (cum a sugerat, pe drept cuvînt, J. Voisine) sau cu cea sîrbocroată. Contribuţii utile, la discuţii, au mai adus şi R. Mortier, şi D. Baroti, şi K. Krejči (Praga) şi alţii, ca de altfel mai toţi participanţii la colocviu ; dar acestea depăşesc limitele precizărilor pe care ne-am propus să le aducem cu acest prilej.

Mircea Anghelescu

Colocviul „Valorificarea critică a moştenirii culturale"

La 28 şi 31 martie 1972, sub egida Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice şi a Uniunilor de creaţie, au avut loc lucrările colocviului „Valorificarea critică a moştenirii culturale"[1]. Programul a cuprins discuţiile în marginea referatelor *Valorificarea moştenirii literare* (autori prof. dr. Ov. S. Crohmălniceanu, conf. dr. Paul Cornea, conf. dr. Al. Oprea), *Valorificarea moştenirii artistice* (prof. univ. Ion Frunzetti), *Consideraţii cu privire la criteriile de valorificare a gîndirii sociale şi filozofice româneşti* (dr. Radu Pantazi). Finalitatea (şi utilitatea) dezbaterilor fiind stabilirea unor principii de integrare a diacroniei culturii spirituale româneşti în sincro-

[1] Publicate în volumul *Valorificarea critică a moştenirii culturale*, Academia de Ştiinţe Sociale şi Politice, Bucureşti, 1972. Ediţie îngrijită de Andrei Pandrea şi Radu Pantazi.

nia creaţiei estetice, referatele au prezentat receptarea patrimoniului clasic din perspectivă teoretică, căci faza actuală de dezvoltare a societăţii şi culturii socialiste impune în judecata de valoare criterii distincte de cele acceptate necesar în epoca urmînd imediat revoluţiei politice. Cultura este fenomen dinamic — şi deci evolutiv —, încît a fixa principial atitudinea faţă de seria istorică înseamnă a decide creaţia contemporană şi, mai ales, a aşeza sensul viitorului. Implicaţiile acestui colocviu sînt aşadar esenţiale.

Pornind de la premisa că „socialismul îşi asumă nu numai aspiraţiile contemporanilor noştri [...], ci şi visurile şi ideile celor care, cu zeci şi sute de ani în urmă, au reuşit să sporească prin opera lor capitalul de umanitate şi frumuseţe al acestei lumi", raportul asupra „valorificării moştenirii literare" exprimă un punct de vedere subtil şi adecvat. Între erorile complementare — „tendinţe estetizante şi apolitice faţă de moştenire", de o parte, „respingerea [...] acelor opere care nu se potrivesc „stasului" conceptual sau valoric instituit în mod arbitrar", de cealaltă —, autorii propun un criteriu fundat egal pe istoricitate şi pe statutul specific al artei. Admiţînd deci evitarea folosirii terminologiei strict politice în domeniul estetic, ideologia e nu ignorată, ci considerată implicit, căci se distinge *conştiinţa reală* de *conştiinţa posibilă* a claselor sociale. Aceasta din urmă presupune un conţinut uman ideal, adică convertirea, fie şi inconştientă, a poziţiei „temporale" în aspiraţia spre absolutul „spiritual", prin mecanismul autonom al creaţiei. Un mare — sau numai adevărat — scriitor îşi sublimează propria poziţie ideologică, vizînd universalul şi umanitatea ideală, propune adică o concepţie asupra lumii. Judecata de valoare şi ideologia apar astfel complementare şi nu se substituie reciproc. Reconsiderarea marxistă a istoriei literaturii înseamnă aşadar *integrarea funcţională*, nu evitarea, ideologiei operei de artă. Încît caracterul religios al poeziei lui Voiculescu şi Arghezi ori al prozei lui Galaction trebuie nu ocolit, ci explicat din unghiul rezultatului estetic. Iar un Nichifor Crainic poate fi ignorat în evoluţia scrisului românesc tocmai din această perspectivă. Decurge necesitatea ca interpretarea critică să fie aptă de considerarea globală, cu atît mai mult în aprecierea operei unor mari personalităţi literare, proteice prin chiar dimensiunile creaţiei ca Iorga sau Blaga. Istoria literară nu se poate dispensa de instrumentele criticului, şi nici acesta de viziunea diacronică, căci între istoria literară şi critică există o unitate dialectică, ambele presupunînd judecata de valoare. (Călinescu mărturisea undeva că aplicarea sa la istoria literară i-a fost impusă de nevoia de a-l situa valoric pe Eminescu în contextul real al literaturii române.)

În încheiere, autorii raportului recomandă conlucrarea, încă deficitară, a tuturor instituţiilor competente în reconsiderarea moştenirii literare. Sensul conjugării acţiunilor este de natură practică : acoperirea prin ediţii şi studii serioase a celor trei secole de literatură română cultă, spre a se delimita cu pregnanţă contribuţia românească la patrimoniul literaturii universale.

Participanţii la discuţii au apreciat favorabil referatul, adăugînd detalii şi puncte de vedere convergente. G. Muntean observă diferenţierea inerentă a creatorilor şi imposibilitatea unor „modele" ; ar trebui „demitizaţi" scriitorii nepublicaţi, ca sociologul Brăileanu ori Crainic. Prof. M. Novicov şi V. Rîpeanu consideră nuanţat epoca „sociologizantă", respinsă simplist, căci în valorificare se include şi „propria noastră istorie". A. Mitescu, reprezentînd generaţia tînără de cercetători, care a asistat doar la efectul mutaţiilor succesive ale criteriilor de evaluare a moştenirii literare, insistă asupra aspectului practic : ediţii, lucrări de exegeză. Prof. Al. Dima trece în revistă cele două concepţii extreme, *imanentistă* (dinăuntrul epocii care a creat), reconstituire retrospectivă, gratuită şi de fapt imposibilă, şi *transcendentă* (valori introduse din alte perspective), „actualizare cu orice preţ" —, pledînd pentru o interpretare care să aibă în vedere „şi adevărul, [şi] virtutea dinamică de înrîurire creatoare asupra contemporaneităţii". Prof. Zoe Dumitrescu-Buşulenga relevă latura practică a valorificării moştenirii literare : instrumentele de lucru (ediţii, bibliografii), stabilirea metodelor şi criteriilor.

Concluziile colocviului au fost exprimate de prof. Miron Constantinescu, preşedintele Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice. Cu fină concepţie asupra specificităţii creaţiei estetice şi cunoscînd profund şi în detaliu evoluţia literaturii române în secolul XX, domnia-sa a stabilit consecinţele net pozitive ale acestei consfătuiri între specialiştii unor discipline culturale înrudite, aşezînd în prim plan necesitatea adevărului şi a valorificării din unghiul axiologic (însă *a valorifica* înseamnă şi *a respinge*). Teza lui Lenin asupra celor „două culturi" trebuie aplicată diferenţiat pentru fiecare naţiune, în condiţii istorice date, încît exegeza estetică are în vedere nu „poziţia de clasă", ci „legătura dinamică a creatorilor [...] cu diferite grupuri şi clase sociale", opera de artă avînd legi proprii.

Mihai Vornicu

Cînd şi-a scris Neculce cronica?

Părerea generală, unanim acceptată pînă de curînd, că Neculce şi-a redactat cronica în ultima parte a vieţii, a fost recent combătută de C. Boroianu, care emite ipoteza că acesta ar fi început redactarea încă de la vîrsta de 19—20 de ani, odată cu intrarea sa în viaţa publică a Moldovei[1]. În măsura în care lipsesc documentele hotărîtoare în sprijinul vechii păreri, cît şi a noii ipoteze, lectura atentă a cronicii este singura care poate furniza indicii valabile în această dispută. Or, din analiza textului lui Neculce reiese cu claritate că cel puţin o parte din argumentele invocate de C. Boroianu — şi anume cele socotite esenţiale — nu rezistă criticii.

Astfel, pentru a-şi întări afirmaţia că *O samă de cuvinte* s-au scris de Neculce în timpul pribegiei (1711—1719), cînd cronicarul nu avea suficiente informaţii despre ceea ce se petrecea în ţară, C. Boroianu face apel — ca argument suplimentar — la tradiţia XXXVI. Acolo se afirmă că, pe la 1658—1659, după ieşirea din scaun a lui Gheorghe Ştefan, odată cu boierii Cantacuzini care îşi reparau nedreptăţile făcute de fostul domn, şi „Racoviţăştii, *nu se ştie din ce pricină*, au fost luat şi ei moşii de-a Ceaureştilor atunce..." (Ceaureştii erau rudele fostului domn Gheorghe Ştefan). C. Boroianu lămureşte că Neculce nu putea cunoaşte pricina pentru care au luat Racoviţeştii moşii de-ale Ceaureştilor — în 1658—1659 — pentru că, nefiind în ţară, n-a cunoscut trădarea boierilor Ceaureşti din a treia domnie a lui Mihai Racoviţă, *fapt petrecut în 1716—1717!* (cf. I. Neculce, ed. I. Iordan, p. 284—287 şi 298). Din simpla lectură a textelor — fără a ne mai referi la de la sine grăitoarea inadvertenţă cronologică — rezultă limpede că nu poate fi nici o legătură de cauzalitate între faptele din 1716—1717 şi cele din 1658—1659.

Argumentul hotărîtor pe care îl invocă autorul pentru susţinerea tezei sale este exactitatea calendaristică — an, lună, zi, zi a săptămînii — în care Neculce încadrează o seamă de evenimente care au avut loc cu mult înainte de data admisă de cercetători pentru începutul redactării cronicii. Neculce n-ar fi putut da atîtea date exacte — spune C. Boroianu — dacă n-ar fi scris în pas cu timpul şi citează, pentru întărire, unele date din campania de la Prut (1711). Am controlat însă datele calendaristice complete din Neculce cu „tabelele pentru literele dominicale şi zilele săptămînii" şi am constatat că *toate datele* de acest fel din cronică privind campania de la Prut şi cele ce urmează pînă în 1732—1733 *sînt greşite*: 29 iunie 1711, „dzioa Sfinţilor apostoli Petru şi Pavel", „era într-o *miercuri* în post" spune Neculce (ed. cit., p. 231

[1] C. Boroianu, *Cînd a fost scrisă cronica lui Neculce*, în R.I.T.L., 1968, nr. 4, p. 673—677 şi C. Boroianu, *În legătură cu datarea cronicii lui Neculce*, în R.I.T.L., 1969, nr. 4, p. 691—694; cf. şi observaţiile noastre în „România literară", 1968, nr. 20 din 15 mai.

şi 232); în realitate a căzut într-o *vineri*. Explicaţia e simplă : Neculce a rămas, după trecerea *timpului, cu amănuntul esenţial că a mîncat carne de ziua numelui împăratului* Petru cel Mare, într-una din zilele de post ale săptămînii. Neavînd nici un fel de însemnări în legătură cu evenimentul, l-a localizat la întîmplare într-o miercuri, cînd de fapt căzuse vineri. Mai departe, sîmbătă 6 iulie 1711 (p. 235) a fost, de fapt, vineri; duminică 7 iulie 1711 (p. 236), în realitate a fost sîmbătă. Alte date din domnia lui Mihai Racoviţă (ne referim numai la date calendaristice complete, controlabile): duminică 26 septembrie 1726 şi joi 30 septembrie 1726 (p. 302) corespund cu luni şi, respectiv, vineri,. Neculce a încercat, probabil, pornind de la repere apropiate de timpul cînd a început să scrie (1732—1733), să reconstituie retroactiv, pentru nevoile sale de datare, anumite date calendaristice. Pe parcurs a făcut diferite omisiuni care l-au trimis cînd înainte, cînd înapoi cu o zi. Asemenea greşeli n-ar fi fost posibile dacă cronicarul ar fi notat evenimentele la zi, aşa cum susţine C. Boroianu. Este de reţinut că la N. Costin, care a prezentat campania de la Prut la foarte scurt timp după consumarea faptelor (se ştie că el a murit în 1712), toate datele calendaristice complete — şi el dă mai multe decît Neculce — sînt foarte corecte [2]. Nu este de loc întîmplător că la Neculce datele devin riguros exacte numai cu începere de prin 1732—1733 cînd, aşa cum susţinem noi, cronicarul a ajuns să scrie, efectiv, în pas cu timpul. „Tabelele pentru literele dominicale şi zilele săptămînii" (care pot fi găsite în *Documente privind istoria României*, Introducere, vol. I, 1956, pp. 626—627 şi 659—660) confirmă deplina exactitate a unui număr convingător de date calendaristice complete pe care le-am cules din cronica lui Neculce între anii 1733—1739: luni 23 aprilie şi joi 5 iulie 1733 (p. 318), sîmbătă 28 februarie 1736 (p. 336), marţi 5 iulie 1737 (p. 347), miercuri 6 iulie 1737 (p. 348), vineri 17 august, duminică 19 august, luni 3 septembrie 1739 (p. 368, 369, 370).

C. Boroianu susţine în continuare că prima parte a cronicii, pînă prin 1733, Neculce a scris-o în pas cu timpul, o bună parte a acesteia — inclusiv *O samă de cuvinte* — fiind redactată în timpul pribegiei cronicarului (1711—1719). O asemenea ipoteză se infirmă şi printr-o serie de elemente pe care autorul tezei recente nu le-a sesizat, ori s-a ferit să le ia în discuţie. Astfel, trebuie să observăm că Neculce formulează în *Predoslovie* unele rezerve tocmai în legătură cu exactitatea datelor înscrise în cronică („doar niscaiva văleaturi ale anilor de s-or fi greşit"), ceea ce arată nesiguranţa cronicarului, determinată — nu vedem altă explicaţie — tocmai de trecerea timpului (o primă scăpare de „văleat" apare chiar la domnia lui Constantin Duca: 7199 în loc de 7201, domnie în care Neculce îşi începe cariera dregătorească). Apoi, în *O samă de cuvinte*, scrise — se susţine — afară din ţară, apar formulări ca acestea: „Petru împărat, carele au vinit *la noi aice în Moldova*" sau „... carele *au vinit aice în ţară*" sau „... s-au mai dus după dînsul *de aice din Moldova*" (ed. cit., p. 27 şi 28). Mai trebuie remarcat că în diferite locuri din cronică, considerate de C. Boroianu a fi fost scrise contemporan cu evenimentele, se vorbeşte consecvent la trecut, cu o nuanţă chiar de trecut destul de îndepărtat, de pildă: „*Pe acee vreme* muntenii ..." sau „Aşijdere *pre acee vreme* ..." (p. 210); „*Atunce* (e vorba de pacea de la Passarovitz, din 1718) au pus nemţii pe fiul lui Şărban-vodă peste Oltu, să fie mai mare" sau „*atunce* şi Franţojul s-au împăcat cu Neamţul" etc. (pp. 294—295). Pe deplin lămuritoare pentru determinarea timpului cînd scria cronicarul este însă următoarea frază: „*Atunce şi eu eram tînăr*, şi fusesăm mai nainte agă ..." (ed. cit., p. 175). Scrisă în 1732—1733, cînd Neculce avea 60 de ani, această frază care introduce evenimente petrecute în 1705, arată limpede întreaga distanţă dintre timpul cînd redacta şi vremea la care se referă cele scrise. Numai un bătrîn putea vorbi cu atîta nostalgie de timpurile tinereţii sale.

---

[2] Cf. *Cronicele României*, ed. M. Kogălniceanu, 1872, vol. II, p. 99—112 passim.

Desigur, şi alte fapte invocate de C. Boroianu în sprijinul tezei sale pot fi explicate în alt fel şi cu mai multă verosimilitate ; de pildă, inadvertenţele din *O samă de cuvinte* — explicate de C. Boroianu prin redactarea acestor tradiţii în timpul exilului, departe de sursele fireşti de documentare — se lămuresc mai bine, după părerea noastră, prin folosirea de către cronicar a unui manuscris al cronicilor Moldovei de tipul ms. 580 sau 2715 de la Biblioteca Academiei (mai sînt şi altele), care atribuie lui Miron Costin întregul corp de cronici. Examinarea lor amănunţită nu mai este însă nici posibilă, în puţinul spaţiu de care dispunem, şi nici necesară de vreme ce principalele argumente în favoarea noii teze — recunoscute ca atare de însuşi autorul lor — s-au dovedit eronate.

Pentru a sintetiza discuţia, iată cum credem că a fost redactată, pe etape, cronica lui Neculce, începută probabil către sfîrşitul domniei lui Grigore Ghica, prin 1732, cînd era vel-vornic de Ţara de Sus : a fost copiată întîi partea anterioară cronicii sale, pînă la 1661, aşa cum apare în manuscrisul 253 ; s-a adăugit apoi *letopiseţul anonim buhuşesc*, pe care îl completează cu ştiri culese personal (1661 — cca 1703) ; redactează tradiţiile din *O samă de cuvinte* drept completare a omisiunilor din partea copiată pînă aici (includerea într-una din variantele la *O samă de cuvinte*— în ms. 254 de la Biblioteca Academiei — a două tradiţii despre Gheorghe Duca ar fi un indiciu că *O samă de cuvinte* s-au redactat după includerea în cronică a *letopiseţului buhuşesc*) ; elaborarea părţii de experienţă personală, de la 1703 mai departe, pînă ce, către sfîrşitul domniei lui Grigore Ghica (1732—1733), a ajuns în pas cu evenimentele ; redactarea *predosloviei* şi punerea ei în fruntea întregului letopiseţ (sîntem de părere că N. Iorga avea dreptate cînd afirma că precizarea „la domnia lui Ion-vodă Mavrocordat" din *predoslovie* aparţine unui copist ulterior, deoarece Neculce, dacă ştia bine pînă unde ajunsese, nu ar mai fi scris „pînă unde s-a vidé", formulă care exprima tocmai necunoaşterea exactă a locului unde se va opri cronica, aflată în curs de redactare; de reţinut că *predoslovia* lipseşte din ms. 253, autograf parţial al autorului) ; de aici, povestirea continuă în pas cu evenimentele, firește, cu puţin în urma lor, pînă la domnia lui Ion Mavrocordat cînd, bătrîn şi bolnav, n-a mai putut continua scrisul ; revizia finală, cu introducerea unor completări ca cele privitoare la Dimitrie Cantemir.

D. Velciu

Teodor Vârgolici: **Dimitrie Bolintineanu şi epoca sa**

Bucureşti, Ed. Minerva, 1971, 394 p. (Colecţia „Universitas")

Despre Dimitrie Bolintineanu s-a scris mult de-a lungul vremii, vreo 300 de titluri de studii, cărţi şi articole, demonstrînd de la sine interesul pe care poetul l-a prezentat pentru istoria noastră literară. Cu toate acestea, D. Bolintineanu n-a fost cunoscut pînă acum în mod exact, atît din pricina serioaselor lacune documentare constatate de către noul său biograf, cît şi din cauză că a fost studiat mai mult în sine, din perspectivă estetică, fără elementul esenţial explicativ care este cel al epocii în care a trăit şi şi-a afirmat prezenţa creatoare.

În ceea ce priveşte latura documentară privind viaţa şi opera lui D. Bolintineanu, au rămas zone necercetate, fapte şi împrejurări neprecizate, erori perpetuate timp de decenii, între altele chiar data naşterii poetului, fapte care au reclamat o investigaţie nouă biografică şi istorică. Această nouă cercetare, de o impunătoare erudiţie, a împlinit-o cu succes, după ani de muncă încordată, cunoscutul istoric şi critic literar Teodor Vârgolici, sub titlul *Dimitrie Bolintineanu şi epoca sa.* După numeroase ediţii de texte din scriitorii români clasici şi moderni şi după monografiile asupra lui Alecu Russo, Emil Gîrleanu, D. Anghel, Matei I. Caragiale, I.A. Bassarabescu şi Gala Galaction, publicate între 1964—1970, Teodor Vârgolici se impune atenţiei criticii literare prin restaurarea profilului literar şi spiritual al lui D. Bolintineanu, realizat în monografia cu titlul de mai sus.

Pentru cunoaşterea exactă a vieţii şi contextului istoric în care a trăit şi s-a afirmat D. Bolintineanu, noul său biograf s-a adresat surselor documentare primare, neexplorate pînă acum : arhive, corespondenţă, ziare de epocă, memorii, documente istorice, publicate şi mai ales inedite, folosindu-se îndeosebi de arhivele Al.I. Cuza de la Biblioteca Academiei şi de la Arhivele Statului, de materialul din marile biblioteci din ţară şi de cel puţin cunoscut de la Biblioteca Naţională din Paris. După epuizarea acestor vaste şi revelatoare surse documentare, T. Vârgolici înfăţişează etapele principale ale vieţii poetului în conexiune continuă cu împrejurările istorice care o explică şi îi determină uneori cursul, opera lui literară fiind menţionată şi caracterizată sumar, pe măsura creaţiei ei, interesul fundamental al autorului concentrîndu-se asupra biografiei şi a reconstituirii coordonatelor ei istorice. „ D. Bolintineanu — scrie T. Vârgolici — este poate scriitorul cel mai caracteristic al epocii sale, epoca revoluţiei de la 1848 şi a Unirii Principatelor, şi de aceea trebuie privit întîi de toate în cadrul complex al epocii sale, în corelaţie directă cu fenomenele şi împrejurările ei specifice".

Din expunerea minuţioasă şi captivantă a faptelor, figura lui D. Bolintineanu se desprinde vie şi impunătoare, în aspectele ei complexe de poet, patriot, revoluţionar şi om politic. Scriitorul este apreciat ca exponent al epocii romantice în poezie şi al idealurilor democratice şi patriotice ale revoluţiei de la 1848, cărora le-a rămas credincios pînă la sfîrşitul vieţii. Pagini palpitante, fără a părăsi exactitatea riguroasă a faptelor, ne prezintă acţiunea lui D. Bolintineanu

în timpul Revoluției de la 1848, cînd a editat ziarul „Poporul suveran" și cînd a fost mereu alături de Bălcescu, apoi anii grei ai exilului forțat (1848—1857) în Franța și la Constantinopol, întoarcerea în țară, lupta pentru Unire, prietenia și colaborarea cu Alexandru Ioan Cuza. Sub domnia acestuia, el a fost de două ori ministru, în 1861 la Ministerul Afacerilor Externe timp de numai două luni și ministru al Instrucției Publice și al Cultelor în 1863—1864, cînd a înființat o mie de școli primare, a elaborat legea învățămîntului de toate gradele aplicată decenii întregi și a înființat Universitatea din București (1864). A participat intens la viața politică a țării, editînd ziarul „Dîmbovița" (1858—1860) și colaborînd activ la „Trompeta Carpaților" al lui Cezar Bolliac. După detronarea lui Cuza, a luptat curajos apărînd principiile de la 1848, nerealizate și trădate de exponenții „monstruoasei coaliții". Prin opera lui poetică și acțiunea politică națională și democratică, prin caracterul lui demn și consecvent, a inspirat contemporanilor prețuire și respect. A murit sărac, în condiții de penibilă mizerie fizică, la vîrsta de abia 47 de ani.

Poet romantic, D. Bolintineanu a strălucit cu deosebire în balade inspirate din creația folclorică și din trecutul eroic al românilor, căutînd să sporească sentimentul încrederii și onoarei naționale, într-un moment în care românii luptau pentru independență și unitatea țărilor române. Prin caracterul ei militant, poezia și proza lui D. Bolintineanu — cu deficiențele de ordin artistic semnalate de autor — au avut un rol național pozitiv, asigurîndu-i o mare difuziune în toate provinciile locuite de români.

Printre numeroase restabiliri de date exacte, prin dovezi indubitabile, făcute de autor, menționăm : data nașterii poetului, 1825 în loc de 1819 cum se oficializase în istoriile literare ; data primei poezii publicată de poet, *O fată tînără pe patul morții*, la 15 mai 1842 în „Curierul de ambele sexe" al lui Eliade ; data plecării la studii în Franța (1846 iar nu în 1845 sau 1847 cum se susținuse înainte) ; reîntoarcerea la Paris în exil la 4 noiembrie 1849 ; data întoarcerii în țară (septembrie 1857) ; descoperirea unui volum de poezii în pregătire, scrise direct de către Bolintineanu în limba franceză — *Les perles du Bosphore*, datat 1870, care se găsește în Biblioteca Academiei.

Alte importante revelații documentare ale lui T. Vârgolici privesc legăturile lui D. Bolintineanu cu Franța. Autorul evocă minuțios anii de formare spirituală a lui Bolintineanu la Paris (1846—1847), atmosfera de la Collège de France, unde profesorii Edgar Quinet, Jules Michelet, Philarète Chasles, Guizot, Adam Mickiewicz erau prieteni ai cauzei românești, acțiunile lui ca student și apoi ca exilat, editarea de către el a ziarului literar „Albumul pelerinilor români" (3 numere în 1851), propaganda pentru cauza românească. Întors în țară, poetul păstrează nostalgia Franței, prietenă a României sub Napoleon al III-lea, și pentru a întări relațiile spirituale româno-franceze își traduce în limba franceză o mare parte din poeziile lui, pe care le va publica în 1866 la Paris, sub titlul *Brises d'Orient*. Volumul a beneficiat de prefața elogioasă a lui Philarète Chasles, profesor la Collège de France și mare prieten al României. *Brises d'Orient* a avut un ecou deosebit în presa epocii, după cum rezultă din cronicile descoperite și reproduse pentru întîia oară de către autorul prezentei monografii. Printre autorii recenziilor au fost : Henri Lavoix, André Lefèvre, Theodore de Bainville, Virgile Rossel. Însuși Victor Hugo s-a exprimat, cu acel prilej : „Sînt încîntat să aplaud în dl. Bolintineanu, pe un poet român și pe un poet francez". „Aceste comentarii — scrie T. Vârgolici — au îndeplinit, fără îndoială, un rol eficace în a face cunoscute în Franța numele și opera lui Dimitrie Bolintineanu și, implicit, unele aspecte esențiale ale literaturii române din secolul al XIX-lea". O altă manifestare de apropiere literară româno-franceză a fost traducerea în românește a romanului *Mizerabilii* de Victor Hugo, pe care D. Bolintineanu a întreprins-o în colaborare cu prietenii săi A. Zanne și M. Costinescu (4 vol., 1862—1864).

Reconstituind viața și opera lui D. Bolintineanu pe fundalul epocii sale, T. Vârgolici restabilește totodată tabloul atmosferei spirituale a timpului și a principalelor teme literare și politice dominante. Astfel, el face cîteva digresiuni erudite și esențiale privitoare la romantismul

român și european, literatura de călătorii în epoca romantică, romanticii și Orientul, atmosfera spirituală a Parisului în preajma revoluției de la 1848, romanul românesc și cel european, drama istorică românească, Principatele Române în contextul european în perioada 1856—1858.

Noutatea materialelor documentare puse în valoare de către T. Vârgolici este considerabilă, mai ales prin reproducerea de scrisori, de articole din presa și din memoriile personalităților ilustre ale vremii. Numeroasele citate din materialele franceze sînt reproduse în original, pentru a păstra eleganța intraductibilă a lexicului și frazeologiei franceze. Citatele românești, abundente ca și cele franceze, prin care epoca ne vorbește direct și elocvent, sînt făcute în ortografia timpului (însocit, musa, educațiune morale, sciințe, simțitoriu, uă dată, deacă, uă anomaliă, resbună), ceea ce n-ar fi fost absolut necesar, textul neputînd pierde nimic din interes printr-o grafie modernă.

T. Vârgolici și-a atins pe deplin scopul propus și anume, de a reconstitui „traiectoria destinului zbuciumat al lui Dimitrie Bolintineanu, ca și etapele succesive ale activității sale multiple, pe plan social-politic, literar și publicistic", demonstrînd că Bolintineanu „a fost unul dintre cei mai reprezentativi scriitori ai epocii sale, epocă de adevărată renaștere națională și de fundamentare a literaturii noastre moderne".

Prin cercetarea exhaustivă a surselor documentare — realizată pentru întîia oară — T. Vârgolici a reușit să redea imaginea veridică a poetului și luptătorului Bolintineanu, ceea ce constituie cel mai potrivit omagiu adus memoriei acestuia, cu prilejul împlinirii unui secol de la moartea lui, la 20 august 1972.

Un merit nu mai puțin remarcabil al cărții lui Teodor Vârgolici îl constituie bogata bibliografie. El a întocmit pentru prima oară tabelul cronologic al scrierilor lui D. Bolintineanu din publicațiile periodice și din volume, precum și lista numeroaselor scrieri despre D. Bolintineanu.

Monografia lui T. Vârgolici va constitui un punct de referință sigură pentru cercetătorii literari români și străini care vor aborda opera lui D. Bolintineanu sub diferite aspecte, între altele, ecoul ei în epocă, mai ales în provinciile românești atunci oprimate, care au găsit în poezia lui un reazăm moral puternic în lupta lor de rezistență și de afirmare națională.

Bucur Țincu

Ion Dumitrescu: **Metafora mării în poezia lui Eminescu**

Ed. Minerva, 1972, 354 p.

S-au scurs mulți ani de cînd profesorul Ion Dumitrescu stăruie cu dragoste și înțelegere asupra creației eminesciene. De la colaborarea de largă amploare la *Dicționarul limbii poetice a lui M. Eminescu* —la studiile și comunicările deosebit de interesante dedicate operei poetului, sau la pregătirea pentru tipar a cercetărilor lui D. Caracostea asupra lui Eminescu — și pînă la publicarea substanțialului volum de față, autorul a străbătut un drum lung și semnificativ ; acela al formării unui eminescolog de înaltă clasă și prestigiu.

Intenționînd să realizeze o investigație temerară asupra funcției și a specificului metaforei eminesciene — fapt ce ar fi avut ca rezultat circumscrierea a însăși esenței contribuției poetice a lui Mihai Eminescu în cadrul literaturii române și universale —, Ion Dumitrescu se vede nevoit, din cauza lipsei elementelor pregătitoare, să-și limiteze pentru moment cercetarea la un aspect oarecum restrîns, dar, tipologic, fundamental. El își propune astfel să urmărească implicațiile multiple ale metaforei mării în opera poetică a lui Eminescu, extrăgînd în principal valorile ei poetice, simbolice și filozofice ; fapt relevat doar sporadic în exegezele anterioare.

Restrîngerea obiectului cercetării nu echivalează, însă, cu abandonarea perspectivei generalizante sau cu întronarea descriptivismului. Dispunînd de calități exegetice remarcabile și de o bună pregătire filozofică și umanistă, Ion Dumitrescu menține cercetarea, pe tot parcursul

volumului, la un ridicat nivel de dezbatere intelectuală, în cursul căreia urmărirea răsfrîngerilor metaforei mării în poezia lui M. Eminescu constituie, mai mult sau mai puțin, doar un pretext de abordare dintr-o varietate de unghiuri a operei și personalității poetului. Aspecte cum ar fi : romantismul, clasicismul și tradiționalismul lui M. Eminescu, consubstanțialitatea sa cu marile figuri ale literaturii și filozofiei universale, împrumuturile din opera acestora, geneza interioară a diverselor imagini-cheie : marea, rîul, codrul etc., legăturile de substanță cu limba maternă și cu psihologia neamului ș.a. cunosc adînciri demne de relevat. Ceea ce este însă și mai interesant e faptul că din apropierea poeziei lui Eminescu de opera înaintașilor români sau străini rezultă sugestii fructuoase nu numai pentru înțelegerea contribuției acestuia, dar și a celorlalți. Am cita cazul lui Grigore Alexandrescu, Goethe, Wagner etc.

Alunecînd, prin urmare, cu ușurință pe meridianele literar-filozofice (orizontal și în timp), Ion Dumitrescu plasează expunerea faptelor, decurgînd din investigarea concretă a operei eminesciene, pe un pronunțat fundal teoretic și comparatist, cu implicații pluridisciplinare : lingvistice, folcloristice, psihologice, sociologice etc.

Urmărind modul în care s-a născut imaginea mării în straturile sufletești profunde, subconștient-inconștiente, ale poetului, în anii săi de formație, Ion Dumitrescu realizează o operă de pionierat, întrucît cercetările străine de această natură nu au depășit încă stadiul teoretizărilor de principiu. Concluziile sale îndrăznețe, privitoare mai ales la întrepătrunderea dintre imaginea mării și imaginea lacului, sînt în măsură să ne releve înțelesuri neașteptate. Ținem să observăm totuși că uneori autorul împinge parcă prea departe ipotezele sale de lucru, stabilind interferențe și condiționări asupra cărora s-ar mai putea discuta. Așa de pildă — spre a da un exemplu — Ion Dumitrescu pune idealizarea lacului în poezia lui Eminescu (realizată evident în contradicție cu miturile și credințele folclorice despre lac) pe seama „ înrudirii stabilită odinioară între mica apă și marea nesfîrșită" ; cînd, de fapt, mai plauzibilă ar fi explicația că aureolarea lacului se datorește marii familiarități a poetului cu acest element al naturii și mai ales privirii sale în perspectiva aducerilor-aminte. Convingerea noastră este că lacul se bucură în folclor de o proastă reputație din simplul motiv că este un element de peisaj străin, nefamiliar colectivității și, ca atare — ca orice fenomen înconjurat de taină — el este privit cu îndoială, atribuindu-i-se calități fabuloase ; cu atît mai mult cu cît frica de înec a generat o întreagă mitologie cu implicații didactico-restrictive. Trăind în copilărie o experiență de viață fundamental deosebită de aceea a individului folcloric tip — grație căreia a ajuns să cunoască profund lacul și codrul, de care s-a legat puternic sufletește — era firesc ca M. Eminescu să recepționeze cu totul în alt mod imaginea lacului. Că la asta va fi contribuit și asociația lacului cu marea — e posibil ; cert este însă că numai această relație nu ar fi fost în măsură să provoace schimbarea bine evidențiată de Ion Dumitrescu.

Dincolo de asemenea entuziaste supralicitări a ipotezelor, puține dealtfel la număr, expunerea profesorului Ion Dumitrescu este pe deplin convingătoare, oferindu-ne o imagine completă, minuțios conturată, a funcțiilor artistice și a specificului metaforei mării în poezia lui Eminescu, putînd servi ca model de cercetare în domeniul stilisticii, indiferent de scriitorul sau poetul abordat.

I. Oprișan

Romulus Vulcănescu: **Coloana cerului**

Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1972

Autorul și-a definit el însuși, în *Prefață*, dificultățile pe care le-a întîmpinat în realizarea acestei prime încercări de sinteză monografică asupra unui întreg complex de monumente ale culturii noastre arhaice, păstrat pînă în zilele noastre în stadiul unor realități disparate, multe

pierzîndu-şi aproape cu totul semnificaţiile originare. Pornind de la ceea ce s-a păstrat — fie ca momente încă existînd funcţional pe teritoriul patriei noastre, fie ca piese muzeale, fie ca imagini fixate în gravuri, tablouri, fotografii, descrieri făcute de călători, menţionări din partea istoricilor etc.

R. Vulcănescu a căutat să meargă metodic de la actualitate spre cultura feudală, de aici spre cultura daco-getică, ca să ajungă la cele mai vechi mărturii lăsate de populaţiile anterioare. Adoptînd intuiţiile unor istorici ai poporului nostru şi ai culturii lui, autorul îşi întemeiază cercetarea în adîncime pe convingerea că aici avem de-a face cu un fenomen de persistenţă a mitologiei uranice a populaţiei geto-dacice — în permanent dialog cu elemente de mitologie chtonică — care manifestă la poporul nostru, încă de la origini şi de la nebuloasa fază preromână, un caracter instituţional complex. La această înţelegere, a găsit un preţios sprijin în cercetările şi cunoştinţele sale asupra vechilor forme juridice păstrate încă în cultura noastră populară. Deoarece mărturiile istoricilor Antichităţii, referitoare la cultura daco-geţilor şi al mitologia lor în special, sînt foarte puţine şi imprecise, a căutat să le întregească prin scrutarea descoperirilor arheologice, — şi ele însă puţin numeroase în chestiunea care ne interesează. Aceasta l-a obligat să-şi extindă perspectiva lucrării — atît cît i se părea necesar — spre materialul comparativ carpato-balcanic, ca şi spre forme similare extraeuropene, general-umane. Toate acestea au trebuit să fie conexate cu ceea ce „în cuprinsul culturii populare române prezintă structuri paralele şi funcţiuni analoge". Totodată — dată fiind extinderea în timp, nu numai în spaţiu, pe o durată de mai multe milenii, a realităţii de cercetat — a trebuit să aibă în vedere şi formele de evoluţie pe care această durată le-a impus, ca „ derivate sau substitute, alteori ca succedanee sau simulacre". La aceasta nu au contribuit numai persistenţa în timp a fenomenului de cultură arhaică — cu substrat în viaţa populaţiei daco-getice şi adesea în viaţa populaţiilor anterioare — ci şi eliminările, modificările şi adaptările pe care a căutat să le impună, timp de multe secole, instituţia bisericii creştine de pe teritoriul patriei noastre. În tot acest proces de reconstituire — mergînd pînă la originile nebuloase ale fenomenului — R. Vulcănescu nu s-a mărginit la simpla descriere, pe baza documentelor istorice şi a persistenţei lui pînă aproape de zilele noastre, ci a căutat să descifreze însăşi semnificaţiile lui, de-a lungul istoriei multimilenare a autohtonilor.

Firește, o atare întreprindere, atît de complexă şi dificilă, reclama un volum apreciabil de muncă ştiinţifică în documentare şi un timp considerabil pentru închegarea sintezei. În această privinţă, R. Vulcănescu a beneficiat de faptul că subiectul îl preocupă de multă vreme, avînd legături cu cercetările sale concretizate în volumul *Fenomenul horal* (1944) şi în studiul *Troiţa la români* (1947). Aceste legături sînt firești. Cultura populară română înfăţişînd — cu toată complexitatea şi diversitatea ei — o evidentă unitate, atît pe planul material cît şi spiritual, — oricare dintre aspectele ei fundamentale impune considerarea lui în raport cu celelalte şi integrarea lui în această unitate. Căutînd să descifreze formele şi funcţiile „coloanei cerului" în cadrul culturii daco-getice, era inevitabil ca autorul să se sprijine şi pe concluziile la care ajunsese cercetînd originile şi rosturile *horei* la poporul român, considerată tot o moştenire din cultura substratului său autohton. Studiind monumentul troiţei la români, a ajuns la concluzia că el reprezintă una din formele precreştine şi creştine luate de arhaica „ coloană a cerului", păstrînd însă multe dintre funcţiile acesteia. Cartea fundamentală a lui M. Mannhardt : *Wald-und Feldkülte* (1875—1877) l-a făcut să vadă în „coloana cerului" un „ monument stilimorf", corespunzînd „monumentelor dendromorfe" produse de cultul arborilor sacri, integrat în mitologia regnului vegetal a populaţiei preromâne. Observaţii cuprinse în monumentala sinteză întreprinsă de J. Frazer în *The Golden Bough*, ca şi în opera de diletant, cu multe intuiţii profunde, a lui Angelo de Gubernatis : *Mythologie des plantes ou les légendes du règne végétal*, i-au întărit această convingere şi i-au dat curajul de a încerca demonstraţia.

Ea merita cu atît mai mult să fie făcută cu cît R. Vulcănescu consideră că celebra *Coloană fără sfîrşit* a lui Brâncuşi însemnează punctul ultim de evoluţie şi forma supremă de artă

pe care a luat-o străvechea „coloană a cerului" și că ea nu putea fi creată decît de un reprezentant de geniu al poporului român, care la rîndu-i — prin „coloana cerului" — a realizat nu numai un complex propriu de forme autohtone ale cultului universal al arborilor, ci a și păstrat în legătură cu el un întreg complex de funcții instituționale în viața trecutului său.

Dar pentru a reuși o asemenea sinteză științifică — care include în demonstrația ei cultura populațiilor neolitice, a daco-geților, a protoromânilor și a poporului nostru — materialul documentar și comparativ e cu atît mai redus cu cît te afunzi mai adînc în trecut, spre origini. Aceste goluri au trebuit să fie umplute cu deducții și ipoteze, impunînd itinerarii foarte complicate și îndrăznețe pentru închegarea sintezei. Cred că însăși mărturisirea din *Prefața* autorului formulează mai bine decît noi această situație : „ Procesul de reconstituire nu a urmat un drum din treaptă în treaptă, liniar, descendent, presupus ideal, ci un drum involutiv, sinuos, cu rețineri și salturi, cu sondaje și periple care uneori nu au dat rezultatele scontate, cu asidue investigații paralele și antagoniste, care s-au împotmolit de multe ori în analogii și ipoteze, conform logicei răsturnate a trecerii de la actual la trecut, de la straturile concrete, reale, la cele presupuse, ce țin de adîncurile, deseori insondabile, ale izvoarelor culturii însăși" (p. 5). În consecință, autorul prevede că „ prin forța lucrurilor, o parte din unele aspecte ale reconstituirii noastre pot provoca întrebări și duce la controverse". Însă tot el observă pe bună dreptate : „ Dar care reconstrucție culturală nu ridică semne de întrebare, nu suscită discuții teoretice, nu enunță noi ipoteze de lucru și nu stimulează critica, pe care autorul o dorește cît mai constructivă".

Autorul are dreptate în aceste mărturisiri, făcute cu mult scrupul științific. Sperăm și noi că volumul pe care îl semnalăm aici va impulsiona discuțiile pe care le dorește. Studiul asupra „ coloanei cerului" constituie o primă încercare — foarte îndrăzneață și dificilă — de a conspecta întregul complex al culturii noastre populare, diacronic și sincronic totodată, sub unghiul limitat, foarte dificil și el, al unui mit care stă la originile străvechi ale acestei culturi, ca pînă la urmă să cristalizeze o operă de artă cu valoare universală, precum coloana fără sfîrșit a lui Brâncuși. Aici vor trebui să-și spună cuvîntul nu numai etnologii și folcloriștii, ci și arheologii, istoricii, sociologii, cunoscătorii dreptului popular, filozofii culturii, cercetătorii artei populare. Pornindu-se de la această discuție — prin contribuția a cît mai mulți — se va putea ajunge la sinteze ale căror articulații să nu mai fie obiectul unor îndoieli și controverse asupra fondului străvechi al culturii noastre populare.

Ovidiu Papadima

Al. Oprea, Cinci prozatori iluștri - cinci procese literare,

Editura Albatros, 1972

Cinci prozatori iluștri — cinci procese literare — volum alcătuit și oferit publicului cititor de Al. Oprea, întrunește cel puțin două calități indiscutabile : e foarte interesant și foarte instructiv. Subscriem întrutotul părerea autorului potrivit căreia discuția critică despre producțiile literare aparține istoriei literare în aceeași măsură ca și operele înseși și că, pe de altă parte, „ istoria literară nu poate ființa decît întronînd, cu drepturi absolute, adevărul istoric". Demonstrarea pe viu a acestei propoziții ne pare cu atît mai binevenită în împrejurările de astăzi, cu cît — de ce să n-o recunoaștem ? — într-o parte a criticii literare s-a cam încetățenit obiceiul de a condamna prin etichetare o perioadă întreagă în dezvoltarea literară postbelică, fără nici un efort din partea procurorilor de a cerceta cu atenție textele. Dar iată că vine cineva mai lucid și le arată că și în perioada anterioară, pe care unii s-au cam grăbit s-o proclame clasică, se luau și atitudini de autoritate care ne par azi anacronice. Și totuși, istoria ideilor literare nu poate ocoli aceste „ opintiri".

Tot atît de pasionantă ne pare și o altă problemă : oare putem să ne limităm astăzi la simpla taxare drept „greșite" a unor păreri cum ar fi cea a lui Arghezi despre Liviu Rebreanu sau a lui Camil Petrescu despre Gib. Mihăescu ? Ar fi comod, dar astfel s-ar deschide calea liberă celui mai arbitrar subiectivism. Căci, în virtutea aceluiași drept de opțiune, cineva ar putea să pretindă că după părerea lui dreptatea era de partea lui Sanielevici și nu de partea lui Ibrăileanu. Doar se pare că după atîtea experiențe dureroase sîntem pe punctul de a cădea de acord că în materie de critică literară nu poate fi vorba de aprecieri „juste" și „nejuste", ci doar de aprecieri pertinente sau nu, convingătoare sau nu, sau, în cel mai rău caz, oneste sau de rea credință. Altfel, de nici o dezbatere critică nu ar putea fi vorba, o apreciere „justă" eliminînd de la sine pe toate celelalte. Căci oricît de ciudată ne pare azi tentativa unui mare poet de a anula o operă cu privire la care azi cu toții sîntem de acord că ea s-a constituit ca o piatră unghiulară în istoria romanului românesc, nu putem să nu recunoaștem că dintr-un anumit punct de vedere Arghezi avea totuși dreptate. După cum era onest și argumenta pertinent în cadrul stabilit de propria eroare pînă și H. Sanielevici. Nu întîmplător în cazul unor anumite nuvele Ibrăileanu îi dă dreptate, cu toate că își întemeiază articolul polemic pe contestarea criteriului însuși proclamat drept absolut de preopinentul său.

În cazul unui articol cum e acela al lui Arghezi despre *Ion* al lui Liviu Rebreanu nu ne interesează atît măsura în care vremea l-a confirmat sau nu, ci cum își orchestrează autorul atacul E o problemă de principiu la mijloc, care nu prea a fost abordată pînă acum, și e un merit a lui Al. Oprea că ne prilejuiește o asemenea zăbovire. Cînd un mare artist contestă un alt mare artist nu importă cîtă dreptate are (în raport cu judecata de valoare, hai să zicem — consacrată), ci *cum* și *de ce* o face. Acest „de ce ?" ne pare că în toate cazurile va fi instructiv, căci bănuim că se trage mai întotdeauna din absolutizarea unei poziții ferme adoptate de autor. Răspunzînd într-un anume fel la întrebarea „ce este artă ?", Tolstoi nu putea să nu-l conteste pe Shakespeare, căci dacă nu-l contesta, nu era consecvent cu el însuși. Argumentele tolstoiene sînt de nezdruncinat, atîta timp cît sînt tolstoiene și se armonizează cu întreaga operă a titanului. Ele se pulverizează însă în momentul în care sînt decupate din context și minuite de către cineva care nici geniul lui Tolstoi nu-l înțelege. Tot astfel cum, păstrînd proporțiile, putem spune că și Arghezi, după lectura primelor 27 pagini din *Ion*, avea dreptate să scrie : „ceva să umble prin fundul cuvintelor, să le reînsuflețească, să le croiască un destin, să le stăpînească și să le comande. Limba nu poate fi ca o magazie și un depou de unelte stîrpe ca dicționarul, decît în cărțile proaste". S-a dovedit însă că pentru a decide asupra unui roman nu e suficient să citești primele 27 de pagini și nici să-l judeci numai din punct de vedere al limbii. Căci, așa cum avea să spună undeva G. Călinescu, cînd picăturile incolore de apă se adună într-un număr imens, vuiește marea.

E interesant că în volumul alcătuit de Al. Oprea acesta nu e singurul caz cînd verdictul negativ se bizuie pe analiza expresiei, impecabilă și implacabilă în unilateralitatea ei. Așa va greși și Camil Petrescu (anticalofilul !), disecînd paginile de proză ale lui Gib. Mihăescu. Exemplele de acest gen ni se relevă a fi deosebit de instructive azi, între altele și pentru că, după cît ni se pare, asistăm la un fel de relansare a unei critici parcă stăpînită de obsesia expresiei. Interesul pentru cum se exprimă cutare poet sau prozator parcă ar împinge cu totul pe al doilea plan problema referitoare la ce exprimă el totuși, și invers — unii critici se grăbesc să condamne irevocabil cutare încercare literară numai pentru deficiențele expresiei, fără a stărui cît de cît și asupra conținutului. După cum se vede, deci, reabilitarea unor „nedreptăți" din trecut ni se înfățișează ca fiind foarte actuală, nu numai pentru nuanțarea unor pagini de istorie literară, ci și în raport cu unele preocupări teoretice și metodologice ale contemporaneității. Ceea ce se poate proba și printr-un alt exemplu.

După cum o menționează și Al. Oprea în cazul „procesului" lui Mihail Sadoveanu, mai bogată în învățăminte decît divagația lui H. Sanielevici pare să fi fost atitudinea rezervată a lui Eugen Lovinescu. E mai mult decît simptomatic că în 1904 mentorul de mai tîrziu al *Sbu-*

rătorului îi reproșa lui Sadoveanu un exces de romantism. Rezumînd *Cîntecul de dragoste*, criticul conchide că „ e tot ceea ce putea încînta un pletos romantic de la mijlocul secolului", pentru a decide sentențios în final: „dar pe cît e de fermecător ca poet fantastic, pe atît e de slab ca creator de suflete, deoarece tocmai în această parte e cu totul inferioară școala romantică la care Sadoveanu aparține prin temperamentul său de poet și prin oarecare lipsă de a putea crea suflete omenești, așa cum sînt ele și nu de a le crea *apriori*, prin simple combinații de imaginație . . . " Cîtă dreptate avea (sau nu) în fond Lovinescu nu ne interesează pentru moment. Reținem doară că, pe cît se pare, Sadoveanu a rămas mult mai afectat de această apreciere, decît de rechizitoriul fulminant al lui Sanielevici. De unde putem decide că atunci în mediile literare se statornicise o viziune despre romantism cu totul diferită decît aceea pe care o putem găsi de pildă în nu de mult apărutul volum al lui Paul Cornea *Originile romantismului*. Și e de presupus că viziunea de atunci era mai conformă cu realitatea, fiind mai aproape de fenomen. O spunem nu pentru a contesta cît de cît valoarea monumentalei lucrări a lui Paul Cornea, despre care am mai avut ocazie să scriem că face cinste științelor noastre umaniste, ci pentru a încerca să ne punem în gardă pe noi înșine împotriva unei prea frenetice pasiuni pentru tot ce este romantism, care și ea și-a cam făcut loc în critica noastră în ultima vreme. Să ne gîndim de pildă la modul în care a fost receptată o carte cum ar fi *Sufletul romantic și visul* de Albert Béguin. Că o asemenea carte a fost tradusă, n-avem nimic de obiectat — pentru completarea informației e util să cunoaștem și asemenea comentarii, cu atît mai mult cu cît în partea aplicativă volumul conține și numeroase analize de remarcabilă finețe. Dar asta nu ne îndreptățește în nici un fel să trecem cu vederea faptul că în ansamblul ei cartea e mistică și idealistă de la un cap la altul, deci ostilă din punct de vedere filozofic acelora care se bizuie în demersurile lor pe descoperirile marxismului. Totuși nu prea am găsit în presa literară luări de atitudine ce se impuneau. Prefața care precede textul lui Beguin e apologetică, dar nici apologetismul ei n-a făcut obiectul vreunei observații critice. Se naște impresia că pentru unii a identifica romantismul cu poezia, a considera că orice deviere de la romantism conduce inevitabil la un deficit de artisticitate, a devenit un fel de axiomă, pe care, tacit, ar vrea s-o înscăuneze ca suprema lege de bună conduită în cetatea literelor. Acum, contactul cu textele selectate de Al. Oprea în „procesul" lui Mihail Sadoveanu ar putea trezi pe acești prea zeloși suporteri, funcționînd ca un fel de duș rece.

Evident, nu e cazul să continui aici cu teoria romantismului. Am dedicat acestei probleme o altă încercare. Dar nu putem să încheiem fără a sublinia cît de binevenită e inițiativa lui Al. Oprea. Tinerii cititori, elevi și studenți în primul rînd, ar trebui mai ales să fie familiarizați cu tot ce s-a spus mai însemnat despre marii scriitori, de la primele însemnări critice și pînă azi. Ne lipsesc volume ca „ Eminescu în critica românească", „Caragiale în critica românească" ș.a.m.d. Nu ne rămîne decît să sperăm că editurile se vor sesiza de succesul meritat al lui Al. Oprea și se vor îmboldi reciproc să dea la iveală alte volume de acest gen.

Mihai Novicov

Marian Popa, **Camil Petrescu**,
Ed. Albatros, 1972 Colecția („Monografii")

Alcătuită după toate canoanele unei tradiții venerabile, monografia semnată de Marian Popa se deschide cu un profil biografic intitulat *Omul antitezelor*. Survolînd sursele existente de informație, autorul cărții ajunge la concluzia unui Camil — „imagine a contradicției armonioase". Seducător și deloc nejustificat, acest portret constituie totuși originea uneia dintre

carențele metodologice ale lucrării. Căci, pornind să caute „ipostazierea succesivă și totuși comunicantă" a autorului studiat, Marian Popa încearcă de fapt să-i explice întreaga creație prin mijlocirea doctrinei substanțialiste : „Așadar, un Camil ca persoană și personalitate, cu o filozofie proprie din care decurg implicit toate manifestările posibile". Ponderea excesivă acordată ulterior acestui tip de determinism apropie primejdios de zona inexactității o afirmație inițial acceptabilă. În mod nejustificat această relație de întrepătrundere (concepția asupra lumii a fost închegată abia după 1935 în forme definitive, ea formîndu-se de-a lungul experienței literare a autorului și fiind clarificată deopotrivă prin scrieri teoretice și beletristice) este luată drept o relație de tip cauzal. Or, este evident că opera literară nu poate „decurge implicit" din filozofie și poate fi cel mult guvernată de aceleași categorii, manifestînd o identitate de structură.

La sfîrșitul capitolului următor, concluzia potrivit căreia literatura va reprezenta pentru Camil Petrescu „un mod de aplicare a posibilităților propriei filozofii" se sprijină pe citarea cunoscutelor declarații ale autorului, conform cărora literatura ar reprezenta numai „un fel de esență de viață trăită", iar o carieră exclusiv beletristică l-ar „plictisi curînd", întrucît „artistul proiectează lumea posibilităților, dar filozofia este descoperirea de noi posibilități". Fără a fi deficitară în sine, o atare manieră de argumentare pune în evidență principala eroare de concepție. Căci monografia lui Marian Popa reia invariabil terminologia, evaluările, explicațiile lui Camil Petrescu. Invariabil, intenția declarată de autor servește ca bază de pornire în analiza operelor, fiind totdeauna respectat punctul de vedere al lui Camil Petrescu asupra creațiilor proprii (cu excepția doar a dramei *Mioara*, unde inadecvarea concepției autorului era prea evidentă).

Mergînd pe calea cea mai ușoară, insuficient detașată de obiect, analiza critică intră astfel sub zodia relativității.

Întreg capitolul al doilea (*Filozoful și esteticianul substanței*) este rezervat unei puneri în pagină a gîndirii teoretice camilene, dînd o impresie de densitate.

Este știut că, în intenția de a elabora o metodă de gîndire care să permită o cunoaștere *adecvată* a complexității ordinei realului, Camil Petrescu a dedicat ani în șir studiului intens al textelor filozofiei fenomenologice și în special al operelor lui Husserl. În studiul său din 1967 — *Substanțialismul lui Camil Petrescu* (studiu omis în mod regretabil din bibliogrfia de la finele lucrării), N. Tertulian a demonstrat însă convingător îndepărtarea lui Camil Petrescu de fenomenologie datorită importanței acordate postulatului interacțiunii fenomenelor care face ca *esența* aceluiași fenomen să poată căpăta *semnificații* diferite în funcție de ansamblul în care este integrat. Metoda pe care Camil Petrescu încerca să o formuleze acorda prioritate în analiza realității nu *faptelor* ci totalităților concrete, tinzînd spre despărțirea unei cunoașteri „fragmentare" în favoarea uneia „totale".

În această lumină apare oarecum inutil efortul depus de autorul monografiei de a rezuma lucrarea „*Husserl — o introducere în filozofia fenomenologică* (1938) în care Camil Petrescu s-a străduit să dea un comentariu propriu la concepția husserliană. La rîndul ei, expunerea detaliată a numeroaselor secțiuni ale lucrării manuscrise *Filosofia substanței* nu beneficiază de inserția vreunui punct de vedere care să ordoneze înșiruirea relativ prolixă de probleme, autorul preferînd să înfățișeze drept obiectivitate, o insuficientă desprindere de punctul de vedere exprimat de Camil Petrescu. În forma sa actuală, lipsită de organicitate și informă, această incursiune în gîndirea teoretică nu ar fi prejudiciat prin absența din economia lucrării decodificarea capitolelor succesive.

Altminteri monografia apare coerentă, capitolele dedicate creației literare fiind concepute în aceeași manieră și corespunzînd printr-un izomorfism riguros structurii generale a lucrării ; discuția pornește de fiecare dată de la declarațiile de principiu, teoreticianul prozei fiind analizat înaintea poetului, teatralogul înaintea dramaturgului ș.a.m.d.

Postulînd că „ este bine însă ca lirica originală să fie anticipată de o privire a teoriei sale asupra poeziei (p. 67), Marian Popa expune în rezumat articolele *Poezia pură* (1929) și postfața ediției de versuri din 1957. Acceptînd principiile afirmate aici de Camil Petrescu, conform căruia poezia e un mijloc de „cunoaștere plastică", M. Popa își definește metoda de lectură : „ Poezia va fi citită deci denotativ și nu conotativ, cum se obișnuiește ; cunoașterea plastică nu înseamnă încifrare ci descifrare prin expresii ce trebuie înțelese ca vehicul, nu ca vehiculat" (p. 71). Nu sînt din păcate totdeauna respectate propriile premise ; deși propune citirea poeziilor din *Ciclul morții* „atît cît sînt, în sensul cerut de autor", M. Popa nu rezistă ispitei de a dizerta apropo de *Marș greu* : „Omul depersonalizat se deplasează într-un spațiu de labirint ; realitatea incoerentă e o sumă de senzații și percepții, de mișcări mecanice rudimentare, tenacitate indiferentă, voință fără sens, nonexistență prin consumarea existenței la nivelul unor procese metabolice" (p. 72).

E vorba, fără îndoială, de o anumită deformare profesională care face ca asocierile cu modalități literare aflate mai în centrul atenției contemporanilor să se prezinte ca niște automatisme. Situația se repetă pe parcursul lucrării, timidele considerații comparatiste reprezentînd un fel de ticuri de proveniență didactic-universitară. Dezvoltate, studiate în consecințele lor, încadrate într-o viziune de ansamblu, aceste trimiteri spre opere de mai mare notorietate ar fi putut spori considerabil ponderea științifică a lucrării. Rămînînd însă la stadiul : „ ideea că muncitorii (proletarii, profesioniștii) intelectuali sînt cei care prin idealurile lor se găsesc pe axa de devenire a lumii, e azi de o surprinzătoare modernitate, așa cum o arată de altfel unele lucrări ale unor marxiști contemporani ca Raymond Aron sau Herbert Marcuse" (p. 61) sau „Jocul convențiilor prin care se fuge de realitate este cel din *Henric al IV-lea* de Pirandello ; mai tîrziu va fi regăsit în *Fizicienii* lui Dürenmatt și mai în toate piesele lui Gênet" (p. 131), ele apar ca niște simple automatisme. O situație considerabil agravată este aceea în care voluptatea asocierilor împiedică funcționarea criteriului axiologic ; în finalul capitolului despre poezie ni se spune că : „Din acest punct de vedere [al experienței absolute] poetul poate fi așezat alături de Eminescu, Blaga și Ion Barbu . . . prin cuvîntul precis, prin obiectivarea trăirii prezintă multe trăsături comune cu alt poet al autenticității absolute : George Bacovia" (p. 84).

Aprecierea de valoare rămîne de fapt pe un plan cu totul secundar de-a lungul întregii cărți, făcînd posibilă, în cursul aceluiași capitol, definirea *Modalității estetice a teatrului* pe rînd ca „ operă teoretică fundamentală" (p. 87), ca lucrare utilizînd eclectic și fără menajamente contribuții la care obiectează din abundență, comițînd astfel „o complicație prin refuz sistematic, dar care se deconspiră prin nedivulgarea construcției personale" (p. 89), precum și ca încercare eșuată din care „rămîn cîteva observații personale de o certă pertinență" (p. 92).

Cum era de așteptat, centrul de greutate al acestei micromonografii îl constituie discuția creației de dramaturg a lui Camil Petrescu. M. Popa încearcă o explicare a dramaturgiei camiliene, potrivit metodei pe care și-a propus-o, pornind de la definiția programatică a autorului : *teatru al cunoașterii*. De la această premisă, interpretarea oscilează între două afirmații categorice dar întrucîtva contradictorii și anume : „În fond Camil e adeptul teatrului de situații în sens sartrian, iar situațiile pot chema orice forme de angajare sau dezangajare a individului, eventual și pe acelea absolute" (p. 97) și „În genere, teatrul lui Camil prezintă personaje care sînt atît cît alegerile lor ; ele sînt situații pentru că sînt conștiințe" (p. 145).

Conținutul pieselor este discutat din perspectiva unui virtual „ teatru de probleme și nu de evenimente, de situații și nu de caractere, de esențe pure care-și preced existența impură, devenind firesc existențe care-și preced esența" (p. 99). Ca multe alte considerații din această lucrare, afirmația este insuficient nuanțată, fără a fi totuși falsă. O mai puțin tranșantă considerare a problemei ar fi revelat analizei minuțioase pe care o întreprinde M. Popa faptul, evident pentru noi, că teatrul lui Camil Petrescu este un teatru „de probleme" nu pentru că i-ar lipsi evenimentele ci pentru că, în efortul său de înnoire a structurii dramaturgice, autorul investește evenimentele cu valori negative, le transcende acordînd problemelor o mare autonomie

față de desfășurarea concretă a acțiunii. Credem de aceea că o piesă ca *Iată femeia pe care o iubesc* (1944) nu poate fi considerată o tentativă de „ contrazicere a dramaturgiei de pînă atunci" punînd în scenă personaje pirandelliene care „aparțin lui Camil prin situații stereotipe" (p. 132). Reprezentative pentru gîndirea dramaturgică a lui Camil Petrescu nu pot fi considerate în primul rînd situațiile dilematice pe care M. Popa le numește „ stereotipe". Camil Petrescu regăsea în modalitatea pirandelliană care transferase silogismul din dialectica ideii în cea a realității concrete — inaugurînd astfel teatrul modern — vechea sa năzuință de a combate ipostazele umane pe care opera de ficțiune artistică le-a fixat definitiv. Reluînd și depășind intențiile lui Pirandello, pe care le considera eșuate într-un „teatru de idei" lipsit de adîncime intelectuală, Camil continua lupta dusă în piesele sale de primă mărime împotriva acelei „ fixări în eu", reducere a unei conștiințe complexe la un anumit rol social. Personajele tind să se desprindă de orice determinări exterioare conștiinței proprii, devin capabile să-și dirijeze reacțiile în funcție de propriile acte reflexive, polemică implicită cu Pirandello, servind aici la perfecționarea unei posibile modalități de „teatru de cunoaștere".

Adevărata constantă a dramaturgiei camiliene este tocmai continua depășire a situațiilor definite de M. Popa ca „interferența de roluri alese și impuse, de voință și empatie" (p. 112) prin suprimarea *semnificațiilor curente* ale evenimentelor și nu prin anihilarea evenimentelor în folosul problemelor. Așa-numitele „stereotipii" nefiind decît situații care favorizează crizele conștiinței, nu înseamnă însă că este extirpată posibilitatea unei soluții raționale, cum susține M. Popa în legătură cu drama *Suflete tari* („ . . . s-ar putea afirma că drama este un fel de inventar al situațiilor solubile numai prin irațional" — p. 101).

Cele mai multe dintre aceste flagrante simplificări provin dintr-o nefastă dorință de abordare a cît mai multor aspecte, chiar minore, ale operelor în discuție ; autorul nu renunță nici la un pasaj despre funcționalitatea numelor proprii, nici la o „apropiere de expresionism", sesizată în *Jocul ielelor*, nici la discuția „ modificărilor structurale" inexplicabile ale unor piese.

Acest aspect constituie paradoxul monografiei semnate de Marian Popa ; într-un spațiu limitat și în lipsa spiritului de selecție, profuziunea descrierii și minuțiozitatea unor analize reduc considerabil posibilitatea de acțiune a spiritului de sinteză, conferind întregii lucrări un aer de improvizație. O anumită dezinvoltură a formulărilor impietează considerabil asupra nivelului cărții. Putem eventual discuta dacă Alta este într-adevăr „eternul feminin, iubire pură, funcție variabilă și localizabilă" (p. 122), rămînem însă nedumeriți în fața afirmației de la p. 135 („clarviziunea sa / a lui Bălcescu / e în sensul lui Danton dar depășind-o noocratic : natura trebuie lăsată să meargă în sensul ei, dar trebuie să i se arate sensul") și refuzăm categoric să admitem că Pietro Grella ar fi un „personaj cu o *descendență* (*s.n., C.P.*) obscură" (p. 119), folosirea improprie a termenului avînd aici consecințe semantice catastrofale.

Scrisă cu dexteritate, neocolind truismele, dar cuprinzînd majoritatea datelor esențiale ale operei, cartea lui Marian Popa rămîne, pînă la apariția unei lucrări similare de mai mari proporții, un instrument imperfect dar util pentru cititorul dornic să se familiarizeze cu problemele creației lui Camil Petrescu.

Corina Popescu

Matei Călinescu: **Conceptul modern de poezie (de la romantism la avangardă),**

Ed. Eminescu, 1972, 329 p.

La cea de-a cincea sa carte de critică, Matei Călinescu procedează la prima încercare de sinteză largă, o sinteză mai întinsă decît lasă să se înțeleagă titlul, deoarece studiul său cuprinde în plasa argumentelor și un dezvoltat compendiu istoric, de-a lungul căruia, alimentat

cu exemplificări, conceptul modern de poezie se conturează pe etape — prin confruntări, delimitări, reveniri, precizări și completări de nuanțe, într-un cadru strict dar obligat, prin natura materiei, la o permanentă reexaminare. Stricteţea este determinată de obiectivele propuse, de selectarea termenilor de lucru, iar amploarea revine cadrului însuși, cu multitudinea problemelor și complexitatea treptelor dialectice, a căror ordonare constituie, labirintic însă riguros arhitectonic, metoda abordată, cu exemplificările inerente și necesar erudite.

În fapt, criticul și-a propus să cerceteze geneza și nucleul poeziei în corelație cu problema limbajului poetic, sprijinit pe convingerea că acesta funcționează în limitele unei logici proprii. Specificitatea limbajului poetic așadar, litera expresiei poetice, literalitatea absolută a limbajului în poezie sînt premizele de la care consideră autorul că trebuie jalonat drumul poeziei moderne, de la concepția clasică a poeziei ca limbaj figurat, pînă la atitudinea ultimă a purei libertăți. Ne aflăm, prin urmare, în aria logicii poeticului, de la care M. Călinescu nu se va abate în capitolele cărții sale, în ale cărei pagini istoricul problemei este tratat plecînd de la jumătatea secolului al XVIII-lea, cînd, după afirmațiile sale, începe să circule autonom noțiunea de liric. O asemenea primă etapă este înregistrată sub denumirea poeziei ca expresie a emoției, pe urmele teoriei lui Jones (liricul ca prototip al poeziei în totalitatea ei), spre Herder (ipoteza originilor lirice ale întregii arte literare), Novalis și Leopardi (care opune imitației imaginația), cu adausul romanticilor englezi, adepți și ei ai supremației liricului. Totul, prin filtrele teoriilor lui J.S. Mill *asupra genezei emotive a poeziei. Sîntem, astfel, dintru început dumiriți că nu vom fi victimele* unui criteriu cronologic și ale unei viziuni istoriciste. Fiecare capitol își asigură startul favorabil, încît în *Poezie și imaginație*, conceptul de imaginație este extras din antichitate, spre a reapărea la Coleridge, în locul oportun (imaginația ca facultate a geniului, opoziția dintre fantezie și imaginație, poezia ca produs al imaginației geniale etc.). Dar ia totodată naștere un traseu direct de la Coleridge la E.A. Poe și Valéry, iar intermediul este problematica structurii armonice a poeticului. Începuturile „poeziei pure" sînt, astfel, statornicite la Poë, adversarul ideii de inspirație și adeptul situării creației poetice în zona demonstrației matematice. Prilej pentru critic de a fixa, în paralel, momentul apariției postulatului de intensitate poetică, de a analiza ideea separării nete între logica procesului de creație poetică și logica poeziei ca atare și, în corolar, prefigurarea unei logici a sugestiei. Cu Baudelaire (*Lume și limbaj în estetica lui Baudelaire*), criticul prospectează etapa dialectică a opoziției între imaginație și natură, a unei concepții antinaturale a frumosului, cu consecințele firești în ordinea logicei, ale refuzului unei perspective organiciste. Parcurgem secvența analogiilor mecanice și anorganice, respectiv aportul teoriei baudelairiene a corespondențelor și a unor relații simbolice, pe baza sus-amintitelor analogii. Criticul constată concentrat că Baudelaire dă un sens exclusiv estetic corespondenței între limbaj și lume („fondul universalei analogii"), marcînd etapa. Un salt brusc în poetica lui Mallarmé o vestește ca ființînd pe o structură deliberat ontologică; fenomenul mallarméan este cu răbdare degajat, spre a se facilita atît o definire a poeticii parnasianismului, cît și deschiderea sa către simbolism.

La capitolul *Poetica lui Mallarmé*, Matei Călinescu ne propune o nouă linie : Poë — Baudelaire — Mallarmé, înaintînd, cum se vede, totdeauna cu un picior în termenul anterior, și indicîndu-ne traseul simboliștilor. Înfățișîndu-ni-l în schimb pe Mallarmé ca pe un erou eponim, prototip al artistului impasibil, impersonal, absolut obiectiv, creator de artă impecabilă, limpede, de factură sculpturală, criticul revine la leitmotivul opoziției în sînul poeziei, a elementului vizual cu cel muzical. Mallarmé făgăduiește un model cert de promotor al unei poetici moderne, cu toate că apofatică sau, poate, cu atît mai mult. Cu Mallarmé se purcede la distingerea între cele două forme opuse ale limbajului, cel referențial și cel poetic. Limbajul esențial, opus celui substitutiv, are menirea de a încorpora ideile, noțiunile pure, „concepute în linia unui platonism de nuanță particulară". Ne găsim în puterea unui limbaj al absenței, fundamentat pe o metafizică echivalînd Absolutul cu Neantul și Neantul cu Frumusețea, al unei poetici care recurge exclusiv la categorii negative, dar cultivînd virtualitatea. De la Mallarmé citire, struc-

tura continuă a cuvintelor, versul ca un „cuvînt total", poezia drept „o știință a legilor secrete ale limbajului". Ecuația mallarméană poezie — imaginație — abstracție — invenție ne este propusă ca un monument al logicii poetice.

Originile poeticii antipoeticului, după opinia noastră capitolul cel mai dificil al temei și, deci, cel mai izbutit ne trasează de astă dată linia V. Hugo (ca reabilitator al esteticii urîtului și a grotescului) — Rimbaud — Lautréamont, o linie nouă dar îndelung pregătită în pozițiile sale secundare, la ultimii doi frumosul nemaifiind rezultatul negației urîtului ci, mai degrabă, expresia unei tensiuni. Abdicînd de la expresia unui ideal, frumusețea va coincide acum cu distrugerea acestuia, căci, scrie M. Călinescu, „e evident că idealurile dau naștere, pe planul limbajului, mai ales unor clișee și triste platitudini". Revolta poeziei împotriva poeziei pregătește terenul simbolismului, admis ca o primă încercare de structurare a experienței poetice moderne. Țelul final al poeziei simboliste ar fi producerea stării poetice, în ultimă instanță tot o reproducere, și deci, o poetică ambiguă, contradictorie chiar. Sub semnul distincției între nivelul empiric și cel fundamental al eului, corespunzător celor două funcții ale limbajului, simbolismului „îi revine meritul de a fi descoperit și folosit inepuizabilele resurse de polisemie, ambiguitate sau sugestie ale limbajului poetic, transformînd așa-numitele probleme de formă în veritabile probleme de conținut ale poeziei". Cu toate că, în opinia criticului, ambiguitatea simbolistă nu contrazice literalitatea, reacția simbolistă a plecat de la continuatorii adepților poeticii antipoetice, căci „limbajul poeziei moderne [. . .] este, ideal vorbind, limbajul cel mai ambiguu și în același timp cel mai literal, cu atît mai literal cu cît mai ambiguu și invers". În acest punct s-ar manifesta întregul paradox al poeziei moderne, căreia momentul (criticul evită „curentele") simbolist i-ar fi făcut posibilă fixarea termenilor. Cu alte cuvinte : „Limbajul poetic spune infinit mai mult decît spune și totuși numai ceea ce spune, pînă la absoluta intraductibilitate".

Un alt model studiat în pandant cu Mallarmé și, dacă e posibil, pe o direcție ascendentă este Ezra Pound, poetul de curînd decedat la adînci bătrînețe resipiscente, dar care, în 1912 lansase noțiunea de imagism, acea poetică antidescriptivă dar vizuală, bazată pe prezentarea precisă, concretă a obiectelor naturale, așezate pe soclul simbolurilor, deci tot în sfera literalității, poetică vitalistă, cu pronunțat gust neo-clasic. Inovator, ca autor de poezie nu numai multistilistică dar și multilingvistică, Pound se afirmă partizan al emoției impersonale, pentru care poezia e, cu vorbele sale, un fel de matematică inspirată care ne oferă ecuații nu pentru figuri abstrcte, triunghiuri, sfere și alte asemenea, ci ecuații pentru emoțiile umane. Confruntînd tribulațiile teoretice ale momentului în opera lui T.S. Eliot (cea critică, dimpreună cu cea poetică !) Matei Călinescu se oprește asupra remarcii acestuia potrivit căreia în actul poetic se reunesc factori inconștienți sau nedeliberați cu alții conștienți și deliberați, fastă ocazie de a conchide : „În fapt, poetul prost este de obicei inconștient acolo unde ar trebui să fie conștient, și conștient, acolo unde ar trebui să fie inconștient. Aceste două erori tind să-l facă « personal »". În concepția lui Eliot, poezia e un mod de a scăpa de emoție, ca și de personalitate, un soi de catharsis răsturnat am spune noi, odată ce conceptul ca atare nu e numit. La Eliot se pune în discuție și funcția socială a poeziei, evident în cadrul aceleiași logici a limbajului. Dacă nu vor mai apare „mari scriitori și mai ales mari poeți, limba va cunoaște un declin și, odată cu ea, întreaga cultură". Iar în absența unei literaturi vii „vom deveni din ce în ce mai străini de literatura trecutului". E la mijloc un concept dinamic al tradiției, văzută ca o creație perpetuă, ca o permanentă cucerire a trecutului de către prezent și nu ca o supraviețuire ocrotită. Corolarul e că și „cultura poeților noștri depinde de felul în care poporul se slujește de limba sa, fiindcă și poetul trebuie să-și ia materialele din propria limbă, așa cum este ea vorbită în realitate în jurul său".

Momentul hotărîtor în conflictul dintre poezie și antipoezie este depistat de critic în perioada de la Apollinaire la suprarealism, un copios prilej de trecere în revistă a futurismului, dadaismului, în contrast cu suprarealismul și fiecare cu caracteristicile directoare, țîșnind din aceeași sursă a categoriei estetice pe care Matei Călinescu o numește surpriză, respectiv scandal. No-

tînd fie voința de negație a mișcărilor de avangardă (nici termenul de școală nu e agreat), fie atitudinea conținuitistică a futurismului și cea explicit anticonținuitistică a formaliștilor ruși, autorul face subtile disocieri, evidențiază caracterul retoric al dadaismului („o retorică a absurdului și a deriziunii, a scandalului și a subversiunii intelectuale") amîndouă spre a ne conduce la încheierea de fond, conform căreia dadaismul s-ar fi străduit să compromită prin toate mijloacele posibile poeticul : „un triumf total (dar efemer) al poeticii antipoeticului". Pe cînd poetica suprarealistă, redusă, după necesitate, la André Breton, ar indica, dimpotrivă, poetului și poeziei, funcția de a pune capăt „procesului imemorial intentat de cunoașterea rațională cunoașterii intuitive", atitudinea realistă, la rîndul ei, fiind alcătuită doar din „mediocritate, ură, plată suficiență". În această postură, suprarealismul are printre strămoși romantismul ; el reabilitează spectaculos lirismul prin organicismul său, prin viziunea germinativă asupra limbajului, ca și prin tentativa de poeticizare integrală a limbajului.

Am folosit pînă aici dinadins și pînă la decalc terminologia criticului (desprinsă, firește, din limbajul materiei, dar foarte selectată la rîndul ei), cu intenția de a o așterne plan, întrucît chiar numai ea singură oferă unghiul de înțelegere al temei și totodată posibilitățile unor obiecții de principiu. Putem, prin urmare, opri în acest punct demonstrația noastră, deși lucrarea continuă cu un capitol paralel și aditiv al conceptului modern de poezie în literatura română, impunînd o discuție aparte, nu de principiu, ci pe judecăți. Cu alte cuvinte, ne apare clar că, acceptînd fără șicane schema cărții, avem a ne pronunța în primul rînd asupra congruenței noțiunilor pe care le vehiculează criticul, spre a decide dacă, lărgind sau micșorînd sfera unora dintre ele, conform trebuințelor sale, nu a procedat la transferuri de natură să prolifereze hibrizi semantici, sau dacă, în aceeași ordine de idei, nu i-am putea obiecta lipsa unor termeni necesari. Aceasta deoarece studiul său prezentîndu-se ca un eseu, ordonarea materiei îi aparține în mod suveran. Bineînțeles că un asemenea comportament din partea noastră reclamă un examen terminologic care depășește cadrul de față, încît singurul reproș pe care i l-am putea aduce este în aceeași măsură și un omagiu, mă refer la structura etanșă a lucrării sale. În realitate, eseul lui Matei Călinescu este reducțiunea unei probleme cu semnificații și implicații extreme, care exclude ideea unei strategii confortabile. Criticul a adoptat procedeul simpatetic, pe care i-l impunea însăși inteligența critică și cu atît mai mult cu cît punctul său de vedere, contextual, consideră pozitiv poezia antipoetică, conceptul ei modern, ca pe o treaptă progresivă, fără să acorde recurs romantismului decît în moștenirile care îl transfigurează, contestîndu-l. Un neo-clasicism multicondiționat pare a fi, pentru critic, drumul viitor al poeziei, destinată unei specializări tot mai strînse. Problema comunicabilității, tratată cumulativ prin prisma literalității dar și a paradoxului ei constitutiv a fost atît de frecvent tratată elementar aiurea, încît cu tot impasul în care se instalează, în viziunea criticului, propune o ipoteză de lucru apreciabilă.

Nu putem trece cu vederea, de altfel, faptul brut că nașterea conceptului modern de poezie a fost expresia unui negativism. Dacă ar fi să considerăm că urmarea apariției sale a fost cel puțin dobîndirea conștiinței de sine a limbajului poetic și încă am înregistra o evoluție. De aci, Matei Călinescu conchide libertatea practică nelimitată a limbajului poetic modern. Este, de altfel, și singura referire la noțiunea de libertate în cadrul creației, și depinde de cititor s-o interpreteze calitativ sau cantitativ, cu consecințele ce decurg de aici.

Avînd de luptat cu eoni născuți din împreunarea unor poli negativi, autorul practică adesea o frază critică îmbelșugat hrănită din negații, pe schema : în ciuda deosebirilor care . . . nu pot fi nici ele trecute cu vederea . . . nu e deloc ilegitim . . . să nu se . . . etc. Sau, de exemplu : „ nu fără a ține seama de faptul că dadaismul nu s-a născut din nimic și nici dintr-o dată, ol a avut, dimpotrivă, numeroase antecedente și n-a ajuns la formula lui integral nihilistă decît în timp". Dar acesta e mai degrabă un simptom de generație. Pedanteria de a descrie un obiect

prin ceea ce nu este, dacă nu prin ceea ce nu are pare mai pernicioasă în creaţia literară, iar în poezie ameninţă cu tirania.

Remarcabilă în unitatea ei, lucrarea criticului Matei Călinescu, de o informaţie ireproşabilă şi sistematică, anunţă maturitatea unui estetician cu valenţe multiple, dublat de un comparatist eminent, chemat, credem, să dea comparatismului nostru structuri înnoitoare şi suflul nou al generaţiei tinere.

Barbu Cioculescu

V. Fanache, **Poezia lui Mihai Beniuc,**
Ed. Minerva, 1972

Puţini scriitori români în plină putere de creaţie au bucuria să-şi vadă opera cercetată sistematic într-o monografie, cu mult înainte ca ea să se fi încheiat. Întreprinderea cere curaj, un bun simţ al valorilor şi un ochi critic capabil să discearnă permanenţele şi liniile de evoluţie într-un fenomen încă în devenire. Dintre poeţii contemporani, unii plini de surprize şi cu mutaţii imprevizibile, Beniuc reprezintă, poate, investiţia monografică cea mai sigură, poezia sa demonstrînd o admirabilă constanţă în procedee şi tematică, de la debut pînă astăzi. Mai mult, lectura integrală a operei sale impune ca de la sine anumite permanenţe, obligînd cercetătorul să le înregistreze, chiar dacă, uneori, valorile poetice de excepţie nu se încadrează pe linia temelor cultivate constant de-a lungul deceniilor.

Tot ceea ce înregistrează V. Fanache în monografia sa despre Mihai Beniuc este perfect adevărat, documentat şi justificat. Ideea cea mai la îndemînă, de a descrie opera poetului conform temelor şi motivelor celor mai frecvente, este conştiincios ilustrată. Puţine lucruri se mai pot spune în plus despre tema timpului, a istoriei, a mărului de lîngă drum, despre influenţa folclorului în opera lui Beniuc. Întrebarea mai gravă pe care astfel de monografii didactice par a o ignora ţine de modul în care se poate face critica de poezie. Este parafraza şi degajarea conţinutului de idei modalitatea cea mai adecvată? Pe Beniuc, la care scheletul ideologic al poemelor este clar de la început şi reluat în nenumărate variante, metoda explicativă, posibilă, dar nu foarte adecvată, îl deserveşte. Pentru că originalitatea poetului nu stă în descoperirea unui nou univers şi ideile sale nu răstoarnă nici o viziune asupra lumii. Chestiunea, tulburătoare în ce-l priveşte pe Beniuc, este cum reuşeşte poetul, cu elemente ale gazetăriei cotidiene, să creeze o tensiune cu valoare de comunicare poetică. Despre Beniuc s-a scris enorm, şi V. Fanache ştie tot ce s-a scris, în special cronică curentă la numeroasele sale volume, cronică subordonată procedeului, absolut fără riscuri cînd e vorba de Beniuc, al evidenţierii conţinutului ideologic. Cele două sau trei spirite de excepţie care au cercetat ansamblul operei poetului s-au lăsat şi ele amăgite de facilitatea analizei conţinutiste. Aşa procedează şi V. Fanache, cercetarea sa fiind cea mai minuţioasă de pînă astăzi, pe direcţia comună. Nu este un reproş, este o constatare şi o neliniştе personală. Ce se întîmplă cu atmosfera, totuşi de neconfundat, a operei poetului, tradus în atitudini ideologice foarte stimabile, dar neînfiorate de nici un contact cu starea de poezie? Este adevărat că opera foarte întinsă şi inegală a lui Beniuc, cu reveniri obsesive la aceleaşi teme şi modalităţi expresive, încurajează procedeul descriptiv. Îl şi impune, parcă. Ar fi datoria ideală a criticului să se smulgă din aparenţele operei şi să încerce să comunice cu emoţia lirică genuină din care ea s-a născut. Este un mod de a spune că, pentru a pune în evidenţă specificul timbrului liric beniucian, criticul este ţinut nu numai să selecteze producţiile poetului, ci să scapere şi scînteia care să le unifice într-o personalitate de neconfundat.

Dacă ignorăm această pretenţie, putem spune că V. Fanache a făcut, pe linia tematic-descriptivistă, tot ce i-a stat în putinţă. Monografistul procedează sistematic, cu ardelenească gospodărire a ideilor : îl situează mai întîi pe autorul despre care scrie în mişcarea ideologico-literară a provinciei natale (din aceste introduceri de capitole putem culege cele mai forţate expresii ale autorului, foarte corect în rest : „ perioada vegheată de numele lui Coşbuc, Iosif, Goga", „ gustul acordat baladei şi motivelor epopeice", „ energetismul mesianic se cerea grefat păturii rurale prin intermediul unui liant organic, profund motivat", „ spirit disociativ,Beniuc « vede » humusul în amănunt, în feţele luminate de soare, dar şi în inima lui" etc.), apoi cercetează prima perioadă de creaţie a autorului, cu grija de a-i pune în evidenţă preocupările istorice şi sociale ce vor deveni o permanenţă a poeziei beniuciene şi de a nu-i ignora activitatea publicistică, dezvoltă tema rezistenţei naţionale şi sociale (subîmpărţită în „elegiile sociale ale vremurilor „ buimace", elegiile războiului şi ale „oraşului pierdut", poezia simbolurilor revoluţionare), în sfîrşit, centrîndu-şi atenţia asupra creaţiei contemporane a lui Beniuc, V. Fanache degajă exemple ilustrative pentru raportul dintre poezie şi timpul istoric, pentru metamorfozele motivului „ mărului de lîngă drum" (cu rădăcinile în folclor, *Biblie*, Ovidiu, Ády Endre şi încă vreo cîţiva poeţi moderni — prilej de desfăşurare de mare erudiţie pomologică), vorbeşte despre „ baladele prezentului", despre motivul veghei şi al timpului — cal troian, de tema iubirii şi de influenţa folclorului. Sub aceste titluri de capitole se află aproape toate poemele ce le ilustrează, parafrazate, citate, ori chiar respinse, cînd autorului i se par prea declarativ-patetice. Judecăţile de valoare sînt astfel organizate încît întreaga creaţie să pară a converge spre capodopera beniuciană, *Mărul de lîngă drum*. Deşi, personal, mă îndoiesc că, degajaţi de influenţa analizelor şcolare, am mai considera *Mărul*... culmea creaţiei beniuciene.

Se mai pot, desigur, completa exemplele, se mai poate adăuga o nuanţă descrierii tematice, dar acestea sînt chestiuni neesenţiale pentru monografia lui V. Fanache. De o perfectă corectitudine, ea lasă să-i scape, printre înregistrările de fapte, specificul creaţiei lui Beniuc.

Roxana Sorescu

Z. Libera, Viaţa literară în Varşovia în vremea lui Stanisław August (Życie literackie w Warszawie w czasach Stanisława Augusta), Varşovia, 1971

În istoria fiecărei culturi naţionale există momente de vîrf în care manifestările spiritului omenesc au irumpt nestăpînite spre înălţimi ameţitoare, înfăptuind progrese uriaşe în dezvoltarea colectivităţii respective. Una din aceste epoci de prestigioasă eflorescenţă a intelectului uman a fost şi iluminismul — important punct de plecare pentru multe din valorile timpurilor moderne. Poate tocmai de aceea interesul cercetătorilor contemporani se îndreaptă de atîtea ori scormonitor spre această perioadă de răscruce, marcată de domnia raţiunii, a luminii ştiinţelor, căutînd explicaţiile lăuntrice ale fenomenului în dorinţa legitimă de a demonstra devenirea ascendentă a minţii şi sensibilităţii omeneşti, de a lega prin firele continui ale evoluţiei prezentul de trecutul din care a crescut. O asemenea încercare de retrospecţie semnifică şi cartea profesorului Zdzisław Libera, *Viaţa literară în Varşovia în vremea lui Stanisław August*.

Preocupările profesorului Libera pentru epoca luminilor nu sînt deloc întîmplătoare. Cîteva date biobibliografice sînt elocvente în acest sens. Născut în anul 1913, Z. Libera urmează polonistica la Universitatea din Varşovia, pe care o sfîrşeşte în 1936. Ulterior îşi dă doctoratul

cu o lucrare despre Stanisław Kostka Potocki, romancier, estet şi activist cultural în a doua jumătate a secolului XVIII şi începutul secolului XIX. Din 1950 este profesor la Universitatea din Varşovia, unde predă Istoria literaturii polone din secolele XVIII şi XIX. Cărţile publicate la intervale relativ scurte îl arată ca pe un om de ştiinţă statornic, care ştie să îmbine armonios activitatea de pedagog cu aceea de cercetare pasionată. Monografiile *Maria Dąbrowska* (1963), *Konrad Wallenrod de A. Mickiewicz* (1966) şi *Krasiński* (1968), la care se adaugă studiile *Iluminismul (Oświecenie*, 1967), *Problemele iluminismului polonez (Problemy polskiego oświecenia*, 1969) şi *Viaţa literară în Varşovia în vremea lui Stanisław August*, ilustrează o arie de probleme relativ întinsă, învederînd, în schimb, un interes stăruitor pentru perioada iluministă. În afară de două escapade în literatura romantică — monografiile închinate lui Krasiński şi poemului *Konrad Wallenrod* de A. Mickiewicz — şi una în cea contemporană, *Maria Dąbrowska*, profesorul Libera şi-a învestit eforturile de la susţinerea tezei de doctorat încoace, în chip precumpănitor, în studierea iluminismului european şi polonez, devenind cu timpul unul dintre specialiştii reputaţi ai acestei perioade. O expresie a acestei strădanii perseverente este şi volumul în discuţie.

Obiectivul autorului, aşa cum se desprinde cu limpezime din titlul cărţii, este acela de a înfăţişa viaţa literară varşoviană din ultimele trei decenii ale secolului al XVIII-lea, deci înaintea dezmembrării naţionale din 1795. Or, în acest răstimp a domnit Stanisław August Poniatowski (1732—1798), un monarh luminat, care a jucat un rol apreciabil în dezvoltarea artei şi culturii din Polonia timpului său. Prin viaţa literară Z. Libera înţelege factorii care au accelerat ritmul mişcării spirituale şi au format gustul estetic, influenţînd dezvoltarea literaturii şi a cititului, care au contribuit, prin urmare, la ridicarea nivelului de cultură ; va avea în vedere, aşadar, nu numai scriitorii, ci mai ales instituţiile care au imprimat caracterul modern al culturii. Firește, literatura ca atare nu va fi neglijată, dar va fi considerată din perspectiva rolului ei social. O cercetare, în consecinţă, ale cărei mijloace şi finalităţi se înscriu în metodologia sociologiei literare.

Cartea se deschide cu cîteva observaţii introductive, menite să sugereze cadrul — date istorice, sociale, economice, culturale, arhitectonice etc. despre capitală — şi să prefigureze făgaşele pe care se va desfăşura expunerea. Unul dintre capitolele de rezistenţă ale volumului este cel dedicat începuturilor criticii literare. Pornind de la premisa, îndreptăţită credem, că în această epocă de definire a disciplinei ca atare critica literară înseamnă de fapt recenziile, programele şi manifestările artistice, prefeţele, postfeţele şi discuţiile purtate nemijlocit sau prin tangenţă despre literatură, profesorul Libera trece în revistă în primul rînd judecăţile de valoare în domeniul creaţiei literare. Dintre numeroasele reviste care apar în acest răstimp, se detaşează categoric, în ordinea importanţei, „Monitor" care, deşi cu un profil social-politic, inserează probleme teoretice privind literatura. La loc de frunte se cuvin menţionate intervenţiile poetului I. Krasicki despre utilitatea instructivă a teatrului şi seriozitatea actului de creaţie, despre simplitatea stilului şi a ideilor, regula celor trei unităţi ale spectacolului, critica bine intenţionată etc. Nu mai puţin demn de luat în seamă este organul oficial „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne" („Distracţii plăcute şi utile"), care cu tot caracterul său literar publică rareori intervenţii teoretice. Aici şi în alte reviste şi broşuri apar numeroase note care informează cititorii despre cărţi uneori şi prin aprecieri critice ; accentul cade pe literatura antică şi pe cea franceză din secolele XVII şi XVIII.

O contribuţie însemnată la dezvoltarea criticii literare au adus-o îndeosebi prefeţele şi cărţile consacrate problemelor de teorie literară. Dintre cele din urmă amintim doar *Despre elocinţă în proză sau în poezie* (*O wymowie w prozie albo w wierszu*, 1782) de Fr. Karpiński, în care se reliefează rolul sentimentului în literatură. *Despre elocinţă în poezie* (*O wymowie w poezji*, 1786) de F.N. Golański care susţinea că natura, adevărul şi raţiunea sînt fundamentele artei adevărate şi, în fine, *Arta versificaţiei* (*Sztuka rymotwórcza*, 1788) de Fr.Ks. Dmochowski, o artă poetică à la Boileau. Întemeiat strict pe izvoare documentare existente, polone şi străine, Z.

Libera conchide că în gazete şi în cărţi, ca şi în puţinele polemici semnalate în această perioadă, se formulează unele din preceptele care stau la baza criticii literare ca disciplină de sine stătătoare în Polonia ; modelele sînt cele clasice antice şi franceze, modificate adesea în sensul realităţilor de aici.

Focare de iradiere a culturii sînt saloanele aristocraţiei, printre care se distinge cel al lui Stanislav August, şi adunările literare, tratate de profesorul Libera în două capitole cuprinzătoare. În cea mai mare parte saloanele promovează o literatură de deliciu intelectual, dezvoltînd poezia ocazională, legată uneori de clasicism şi sentimentalism, în timp ce cluburile politice, „ Kuźnica" lui H. Kołłątaj şi iacobinii, de exemplu, patronează mai mult publicistica şi poezia politică, ţîşnită din contingentul istoric, pamfletul anonim şi satira. Toate afirmaţiile îşi află acoperire în bogate materiale de arhivă, citate conştiincios în notele de la sfîrşitul cărţii, dar şi în text, spre ilustrare.

Înflorirea culturii iluministe din Polonia a fost ajutată şi de activitatea tipografiilor, a librăriilor şi a cabinetelor de lectură care se înmulţesc simţitor, mijlocind răspîndirea cărţilor într-un public din ce în ce mai numeros. Tot aşa bibliotecile particulare, ale căror profiluri variau în funcţie de preocupările şi treapta socială a posesorilor. În ceea ce priveşte conţinutul lor, autorul nu poate da prea multe amănunte din cauza lipsei de documente doveditoare. Se citea încă multă literatură religioasă şi romane, dar şi satirică, iar presa era şi ea destul de solicitată, de vreme ce existau periodice cu tiraje de 500 de exemplare.

Un element de seamă în alcătuirea vieţii literare îl oferă scriitorii, de care Z. Libera se ocupă în ultimul capitol al lucrării. De la bun început autorul subliniază puţinătatea materialelor directe cu privire la situaţia materială şi socială a literaţilor. Indirect însă, o imagine apropiată de cea adevărată se încheagă din producţiile artistice ale epocii, pe care cercetătorul le consideră stăruitor din această perspectivă. Existenţa unui mediu literar în accepţia celui de astăzi e greu de presupus, existau însă relaţii facilitate de întîlniri, tipografii, societăţi etc. Importanţa scriitorului în conştiinţa cetăţenilor — susţine profesorul Libera — a crescut pînă la rolul de educator în lupta cu răul ; creatorul de valori literare începe să fie simţit ca o autoritate morală şi politică. La baza acestei afirmaţii se află însă scrisorile, de obicei laudative, pe care şi le adresează unul altuia scriitorii în diverse ocazii festive, astfel că realitatea *de facto* nu e răsfrîntă suficient de convingător. Dovadă situaţia lor materială, care nu era dintre cele de invidiat. Dacă cei care trăiesc în apropierea curţii regale sau a magnaţilor — ei înşişi provenind din nobilime — o duc relativ bine, ceilalţi corespund titlului unei poezii de A. Naruszewicz: *Literatul sfrijit* (*Chudy literat*). Chiar dacă acum profesia de scriitor începe să fie acceptată ca atare. Dar rostul acestei recenzii nu este acela de a formula neapărat o altă perspectivă interpretativă sau factologică prin care să polemizăm cu rezultatele cercetării pasionate şi competente ale unui specialist de talia profesorului Libera. Scopul nostru, mult mai modest, este de a semnala un tip de lucrare care să servească drept îndemn pentru întreprinderea unor studii de acest fel şi în legătură cu iluminismul românesc, studii care ar putea duce la limpezirea cel puţin a unora dintre rezervele şi semnele de întrebare care stăruie în această direcţie.

În consideraţiile cu care îşi încheie volumul, Z. Libera încearcă să refacă într-un plan mai general, sintetic, obiectul cercetării, readunînd părţile alcătuitoare dislocate de necesităţile analizei. O concluzie demnă de atenţie este aceea care afirmă continuitatea fenomenelor spirituale. În istoria literaturii polone, iluminismul, deşi marchează o experienţă socială şi de creaţie, nu înseamnă numai o renaştere culturală, ci, lucru esenţial, deschide o epocă nouă în dezvoltarea spiritualităţii moderne. Acum prinde fiinţă în Polonia viaţa literară ; critica şi teoria actului literar, estetica, încep să acţioneze ca un instrument în formarea gustului şi a opiniei publice. Se înmulţesc bibliotecile, cabinetele de lectură şi împrumut, tipografiile şi periodicele. Saloanele încurajează poezia legată de viaţa de societate, în timpul marilor evenimente istorice — seimul de 4 ani, răscoala lui Kościuszko ş.a. — fiind înlocuite de cluburile politice care impun aciditatea satirei şi pamfletului cu ţeluri politico-sociale. Tot acum se intensifică mişcarea edi-

torială şi pătrunde masiv în Polonia romanul european care democratizează şi stimulează literatura. Într-un cuvînt, viaţa literară care înfloreşte la Varşovia în ultimele trei decenii ale secolului XVIII se integrează înviorării culturale iluministe, ale cărei forme vor continua să se dezvolte şi în secolele XIX şi XX.

Catalogul celor mai importante evenimente editoriale între anii 1765—1794, cuprinzînd cronologic traduceri, periodice şi opere beletristice, indicele de persoane şi ilustraţiile abundente de la sfîrşitul cărţii sînt elemente ajutătoare care împlinesc sugestiv expunerea pe alte planuri concrete. Aflîndu-şi suporturi solide în literatura epocii — autorul nu riscă niciodată aprecieri subiective — volumul profesorului Z. Libera oferă un tablou expresiv al Varşoviei literare din timpul lui Stanisław August, a cărui precizie documentară merge pînă la elementele de amănunt. Iată de ce a fost apreciat de critica de specialitate din Polonia ca o contribuţie la studierea unei epoci atît de complexe şi controversate, cum este aceea a iluminismului.

Stan Velea

Dickens Centennial Essays, Edited by Ada Nisbet and Blake Nevius,

University of California Press, Berkley, Los Angeles, London, 1971
(Preface by Ada Nisbet)

Centenarul morţii lui Charles Dickens a prilejuit apariţia unui volum omagial cuprinzînd nouă studii, care se referă la cele mai diverse aspecte ale creaţiei romancierului englez. Volumul de faţă reprezintă fără îndoială o preţioasă contribuţie a criticii contemporane în elucidarea unor probleme spinoase care suscită în zilele noastre interesul viu al specialiştilor.

Editorii acestei culegeri sînt profesori de literatură engleză la universitatea din Los Angeles şi totodată autori ai unor studii critice consacrate cu deosebire lui Dickens, între care menţionăm volumul *Ninetinth Century Fiction*. Autorii articolelor din acest volum sînt prezentaţi în notiţe biobibliografice.

Deosebit de interesant ni s-a părut eseul lui J. Hillis Miller, profesor de literatură engleză la Universitatea John Hopkins. *The Fiction of Realism: Sketches by Boz, Oliver Twist, and Cruikshank's Illustrations* este în acelaşi timp şi cel mai amplu dintre textele cuprinse în acest volum să-şi întemeieze aserţiunile pe analiza a două lucrări ale lui Dickens, *Sketches by Boz* şi *Oliver Twist*, cu referinţe la ilustraţiile lui George Cruikshank.

Miller face adeseori referiri la teoriile lui Roman Jakobson, respectiv la cele şase funcţii ale limbajului. El se îndepărtează de lingvistul american, considerînd eronată distincţia între poezia romantică sau cea simbolistă, bazate pe metaforă, cu funcţie autoreferenţială (*self-referential*), şi textele realiste, bazate pe metonimie, cu funcţie extrareferenţială (*extra-referential*). Concluzia sa va fi că atît metonimia cît şi metafora pot fi privite fiecare ca un caz particular al celeilalte. Nici una dintre ele nu este mai proprie poeziei. Amîndouă numesc un lucru printr-o substituţie, în virtutea unei tendinţe constante a limbii către exprimarea figurată. Încă de la începutul eseului Miller afirmă că nici un limbaj nu poate fi pur mimetic sau pur referenţial. Continuînd analiza pe această linie, conchide că orice text literar este în acelaşi timp autoreferenţial şi extrareferenţial şi, prin urmare, nu poate fi vorba de o opoziţie polară între aceste funcţii ale mesajului literar. Toate formele istoric determinate ale literaturii, ca, de exemplu, realism, romantism, simbolism sînt versiuni ale structurii fundamentale a limbajului figurat, deşchise interpretărilor celor mai diferite, dar toate deopotrivă de justificate. În final subliniază

asemănarea punctelor sale de vedere cu cele ale lui Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein, Freud, Lacan.

Interesantă chiar pentru cititorii mai puțin familiarizați cu aceste probleme este analiza propriu-zisă pe care Miller o face celor două lucrări ale lui Dickens, în special cea consacrată lucrării *Sketches by Boz*. Autorul discută rînd pe rînd schema compoziției, influențe din alte domenii, literare și extraliterare, asupra compoziției, „problema repetiției", adică a gradului de depărtare a operei față de lumea reală, a gradului de mimare (*mimesis*), raportul ficțiune—mimesis, relația cititor—text—lume și relația critic—operă.

Ultima parte a eseului este destinată analizei relației text—ilustrații, în cazul unor narațiuni de felul romanului *Oliver Twist* și a *Sketch*-urilor. Tradiția anterioară lui Dickens asocia foarte des romanul cu ilustrațiile. Mallarmé, de pildă, se opune ilustrării unei opere literare în virtutea concepției că tot ceea ce sugerează o operă trebuie să se petreacă doar în mintea cititorului și doar ca răspuns la incitațiile textului, în momentul citirii. Miller analizează relația text—ilustrații în lumina concepției că ilustrațiile trebuie privite ca parte integrantă a textului, cu atît mai mult în cazul desenelor unui George Cruikshank. Aceasta nu înseamnă că autorul consideră funcția ilustrațiilor complementară cuvintelor. Acest punct de vedere mimetic este discutabil după părerea autorului. Din punct de vedere tradițional, a introduce în opera literară un element neverbal cu existență independentă înseamnă distrugerea unității operei. Criticul consideră că în realitate este vorba de relații reciproce între text și ilustrații; în acest caz, ilustrațiile „deplasează relația semn—referent propusă de citirea mimetică și o înlocuiește cu o relație complexă și discutabilă între două semne radical diferite : semnul lingvistic și cel grafic". Așa cum analizase scheletul compozițional al celor două lucrări în discuție, autorul studiază și scheletul compoziției ilustrațiilor lui Cruikshank și compară cele două compoziții — literară și grafică, găsind similitudini multiple mai ales în cazul *Sketch*-urilor. După părerea sa, în cazul textelor ilustrate se impune o dublă analiză.

Două dintre eseuri, aparținînd lui Ian Milner, profesor de literatură engleză la universitatea din Praga, și cel al lui Denis Donogue, profesor de literatură engleză și americană la Dublin, se ocupă de romanul *Dombey and Son*. *In The Dickens Drama : Mr. Dombey*, Milner apropie pe Dickens romancierul de dramaturg. În opinia sa, Dickens este mult mai interesat de pasiunile care generează conflictul decît de gîndurile personajelor, astfel sentimentele sînt la acesta pe primul plan. Autorul sesizează în continuare metoda folosită de Dickens de a implica și sugera, mai degrabă decît de a interpreta și defini. Printr-o cumulare de impresii (autorul se referă chiar la un fel de impresionism cumulativ în *Dombey and Son*), Dickens ajunge la compoziții de tip dramatic, structurate asemenea scenelor unei piese de teatru. Din punctul său de vedere, Dickens ar putea fi și un autor dramatic, iar operele sale ar putea fi lesne transpuse în teatru. În aceeași ordine de idei, el face unele considerații asupra stilului lui Dickens, pe care îl numește sugestiv cu termenul german „*erlebte Rede*".

Aceeași apropiere a operei lui Dickens de arta dramatică este surprinsă și în eseul lui Denis Donogue, *The English Dickens and „Dombey and Son"*. Donogue pune în discuție diferite interpretări date operei lui Dickens și personalității acestuia, dar, după părerea sa, nici una dintre ele, nici cea a lui Edmund Wilson — pentru care Dickens este o victimă, un obsedat, apropiat de Dostoievski și Kafka, nici cea a lui Santayana, nici cea a lui Henry James nu s-au impus cu autoritate. Autorul va propune deci un punct de vedere nou asupra lui Dickens, sau mai degrabă, am putea spune, el reia într-o manieră personală opinii deja exprimate în critica de specialitate. Dickens este considerat ca adept al bunăstării sociale realizate prin milă, înțelegere, simpatie între oameni, ceea ce ne amintește de viziunea lui Santayana, Dickens ca prieten al oamenilor. Asemenea lui Milner, Donogue consideră că principala preocupare a romancierului o constituie sentimentele eroilor.

Tot despre acest aspect al romanelor lui Dickens — pasiunile și sentimentele — se ocupă și autoarea studiului *Dickens and the Passions*, Barbara Hardy, profesoară din Londra. Publi-

cată pentru prima oară în această culegere, lucrarea a fost scrisă cu intenţia integrării sale în viitorul volum al autoarei, *Feelingin Fiction*. Barbara Hardy distinge între operele marelui prozator romane abia marcate de frămîntarea pasiunilor, altele asemănătoare dramei sau poeziei lirice prin acuitatea şi tumultul sentimentelor. Trecînd apoi la analiza atentă a metodelor multiple folosite de Dickens în redarea acestora, autoarea remarcă interesul lui Dickens pentru sentimentele puternice ce nu pot fi exteriorizate. După părerea sa, Dickens nu reuşeşte niciodată deplin în tratarea tandreţei sau a dragostei.

Dickens and the Voices of Time, eseul profesorului american de la universitatea din Rochester, George H. Ford, tratează un alt aspect al operei romancierului englez, problema timpului în relaţia timp—literatură, considerînd că stilul poate da lămuriri asupra viziunii sale despre timp. Autorul notează suspendarea timpului în anumite cazuri, mai ales în legătură cu evocarea momentului morţii. Aceasta înseamnă a considera viaţa prin prisma unei zile sau a unui moment excepţional din viaţa unui om, ceea ce, remarcă autorul pe drept cuvînt, se întîlneşte şi la Woordsworth, Browning, iar în secolul XX, la Joyce (*epiphany*) şi T.S. Eliot, fără a o omite pe Virginia Woolf. Criticul încearcă să caracterizeze pe Dickens-omul şi pe Dickens-fiul epocii sale, căutînd să arate ce aparţine fiecăruia în operă. Dickens apare pentru Ford ca interesat de prezent, gata să accepte orice schimbare cu optimism, dar de asemenea ca un bun victorian, orientat în egală măsură spre viitor şi spre trecut.

În articolul *Dickens' Attitudes in „A Tale of Two Cities"* este abordată problema relaţiilor autor—cititor, autor—povestitor, povestitor—povestire, autor—caractere. Autorul, Silvère Monod, profesor la Sorbona, consideră că orice operă nu este scrisă într-un „vaccum total" încercînd să definească suma relaţiilor complexe mai sus menţionate. Concluziile sale se sprijină însă pe analiza unui singur roman.

Două dintre lucrările din acest volum reprezintă o contribuţie valoroasă relativă la filozofia socială a lui Dickens. Este vorba în primul rînd de eseul *Hard Times and the Factory Controversy : Dickens vs. Harriet Martineau* de K.J. Fielding şi Anne Smith, ambii profesori la universitatea din Edinbourgh. Ei îşi propun să definească atitudinea lui Dickens faţă de noua lume a industrializării. Scriitorul manifestă o atitudine optimistă în faţa societăţii timpurilor sale, în ciuda accentelor critice, adesea virulente, la adresa unor stări sociale, generate de procesul de industrializare. Autorii se ocupă de asemenea de relaţiile lui Dickens cu Harriet Martineau, prietena acestuia, colaboratoare la *Household Words*. Despărţirea lor pare a fi fost provocată de profunde diferenţe de păreri în privinţa societăţii contemporane.

În eseul *Carlyle and Jerrold into Dickens : A Study of The Chimes*, Michael Slater, lector la Universitatea din Londra, se ocupă de părerile sociale ale lui Dickens, căutînd să arate pe de o parte în ce măsură sînt influenţate aceste opinii de Carlyle şi Jerrold şi pe de alta în ce măsură sînt comune cu opiniile altor personalităţi ale epocii victoriene.

Profesorul american Hary Stone — *Dickens Rediscovered : Some Lost Writings Retrieved* încearcă să elucideze probleme legate de paternitatea lui Dickens asupra unor texte mai puţin cunoscute, *The Chimes* şi povestirea *A Message from the Sea*. Se ştie că în cadrul acestor schiţe, povestiri de Crăciun apărute în ediţii speciale ale publicaţiilor *Household Words* şi *All the Year Round*, au fost interpolate multe episoade care nu-i aparţineau lui Dickens. Dickens însuşi a publicat în ediţia completă a operelor sale o parte a acestor povestiri, modificîndu-le substanţial. Autorul îşi propune să recunoască în aceste texte aportul lui Dickens.

Diversitatea studiilor cuprinse în volumul de faţă fac din această culegere un preţios instrument de lucru pentru specialiştii problemelor legate de creaţia lui Charles Dickens. Este o carte de care aceştia nu pot face abstracţie.

Dana Guran-Albu

Gilles Deleuze, **Proust et les signes**, Paris, P.U.F., 1971, nouvelle éd.

A treia ediție a cărții filozofului Gilles Deleuze despre Proust (*Proust et les signes*, P.U.F., 1971) este, din toate punctele de vedere, un eveniment editorial și științific : după decenii de analiză proustiană fals-specializată, după zeci de monografii psihanalizante și filozofante, după sute de studii închinate unor amănunte stridente, avem în față un studiu redus, de o densitate remarcabilă, care aruncă o lumină complet nouă asupra monumentalei *Recherche*. În numai 200 de pagini, ni se propune o lectură inedită, un sistem coerent și de o simplitate extremă pentru a citi romanul proustian și pentru a tenta unitar masa de ,,semne'' artistice pe care o emite fascinanta lume din *Recherche*. Ceea ce este ciudat — cu mult înainte de editarea carnetelor lui Proust, cu mult înainte ca procesul creației romanului să fi fost scos la iveală (a făcut-o, recent, Maurice Bardèche, cu a sa monografie) —, Gilles Deleuze schițează intențiile ,,cognitive'' ale romanului proustian bazat numai pe intuiția sa superioară, pe o lectură spontană și lipsită de prejudecăți. Demersul său critic, prin simplitate și profunzime, este comparabil cu cel al biografului Painter care, plecînd de la documentarea exhaustivă, a oferit un Proust complet și nou, în același timp. Gilles Deleuze oferă o *Recherche* nouă, care se transformă dintr-un ,,roman al contemplației'' într-un ,,roman al căutării''. În demolirea de mituri, autorul se pare a-și fi descoperit o adevărată vocație : al său *Anti - Oedip*, de curînd apărut, respinge ,,complexul'' freudian cel mai cunoscut în numele unui ,, stîngism creator'' (? !). Din fericire, *Proust et les signes*, scris mai demult, se menține în limitele unei iconoclastii constructive.

De la primele pagini, în fraze intelectual percutante, se schițează noutatea demersului critic : *À la Recherche du temps perdu* — titlu interpretabil literal — înseamnă căutarea ,,a ceva'' ; romanul proustian ar fi un *Wilhelm Meister's Lehrjahre* interiorizat, o căutare continuă a adevărului. (,,Il s'agit non pas d'une exposition de la mémoire involontaire, mais du récit d'un apprentissage'' — p. 8). Prin urmare, ,,l'oeuvre de Proust n'est pas tournée vers le passé et les découvertes de la mémoire, mais vers le futur et les progrès de l'apprentissage'' (p. 34). Instalat în această perspectivă modificată, autorul trece la descrierea ,,lumii'' create de romanul analizat ; după el, romanul — lume al lui Proust se înfățișează sub forma unui unic emițător *de semne* (esențiale în perspectiva cognitivă propusă !), semne de diferite valori. În mare, aceste semne sînt de patru categorii : semne ,,*mondene*'' (*vide* ca semnificație, mai bine zis avînd valoare pur conjuncturală, semne care nu ,,trimit'' la altceva decît la ele însești) ; semne ,,*erotice*'' (false prin definiție în lumea lui Proust, semne care trebuie atent decodate după o practică a minciunii, și la care se ajunge cu greu) ; semne ,, *sensibile*'' (adevărate, dar limitate : aici intră faimoasele ,,semne '' ale prăjiturii ,,madeleine'' muiate în ceai, al lespezilor inegale din pavaj etc. ; acestea sînt semne care ,,trimit'' la altceva, semne ale unei realități superioare, pe parcursul întregului roman doar *presimțite* de autor) ; în fine, semne ,,*artistice*'' (acestea sînt semne superioare, singurele care epuizează semnificația adîncă a romanului, semne dematerializate, ce trimit la esența idealizată a romanului).

Asemeni lumii balzaciene, lumea lui Proust se descifrează dificil prin cercurile secante ale semnelor enumerate ; fiecare ,,scenă'' sau ,,paragraf'' tradițional al romanului poartă marca unui semn dominant (Pentru a ne menține la primul volum, putem numi scena în care fiica compozitorului Vinteuil profanează, împreună cu iubita sa, portretul tatălui — scenă a ,,semnelor'' erotice ; în schimb, scena rememorării epocii Combray datorită unei prăjituri muiate în ceai este o scenă tipică pentru ,,semnele'' de categoria a treia, semne ,,materiale'', ,,sensibile''). Dar majoritatea scenelor și a paragrafelor se constituie prin jocul contrapunctic al zecilor de semne de categorie diferită : este tocmai motivul pentru care multitudinea lecturilor se află oarecum *implicată* în romanul lui Marcel Proust.

Stabilind o netă ierarhie a celor patru categorii de semne, Gilles Deleuze oferă, prin aceasta, modelul unui roman în căutarea esenței; întreaga desfășurare a volumelor reprezintă doar un *apprentissage* semnificativ (cuvîntul *apprentissage* revine de cîteva ori în textul filozofului francez), o căutare continuă a semnelor esențiale. Abia în final, autorul-erou descoperă vacuitatea totală a semnelor mondene, codul mincinos după care trebuie descifrată iubirea, în fine — arta ca mijloc suprem de salvare din neant. „Timpul pierdut", de care se asociază spontan numele lui Proust, datorită unei lecturi literale a titlului, devine un „timp folosit" intens în descoperirea Adevărului. Dintre numeroasele imagini oferite de critică lumii proustiene, cea a lui Gilles Deleuze este dintre cele mai tentante: *À la Recherche du temps perdu* ar fi o imensă *quête*, în sens aproape medieval, o *quête* a adevărului ultim, realizată de eroul-autor pe parcursul întregii sale experiențe umane și artistice. În timp ce majoritatea exegeților, analizînd romanul lui Proust, puneau accentul pe sintagma *temps perdu*, prezenta exegeză accentuează, decis, cuvîntul *recherche*.

O sumedenie de poncife critice privind opera lui Proust se năruie, de la sine, într-o asemenea interpretare: faimoasa *memorie involuntară* este redusă la rolul ei real — adică la un rol secundar; apropierea filozofică cea mai fertilă a numelui lui Proust trebuie făcută nu de Bergson sau de Platon (asocieri în care numele romancierului apare aproape mecanic), ci de Leibniz, a cărui monadologie reface imaginea proustiană despre lume: așa cum esența ultimă se găsește în nucleul fiecărei monade, romancierul descoperă „esența" sa, adică semnele de valoare ridicată, pornind de la cele mai banale circumstanțe.

Cel mai important și cel mai amplu capitol al cărții este capitolul ultim (*Antilogos ou la machine littéraire*); în forma actuală, capitolul este produs al ultimelor două ediții și explicitează, pînă la ultimele consecințe, lectura operelor lui Proust efectuată de Gilles Deleuze. Printr-o sugestivă paralelă cu „*logosul* "grec (deci cu moștenirea filozofică clasică, simbolizată de *logosul* platonician și aristotelic), filozoful francez definește „*antilogosul*" proustian și, o dată cu el, noua imagine a lumii propusă de spiritualitatea secolului XX. Lumea greacă se afla — *grosso modo* — sub semnul coerenței ultime; lumea proustiană se află sub cel al fragmentării și al incomunicabilității. universul proustian și universul modern stau în fragmente izolate și fără sens. Nu întîmplător, metaforele materiale care explicitează lumea proustiană i se par autorului a fi *cutia cu mai multe sertare* și, mai ales, *vasul închis* (p. 133). Nici un principiu rațional nu ghidează aceste destine consumate în spațiul „vasului închis", pe care nimeni nu le poate pune într-un contact real. „Il n'y a de totalité que statistique et dénuée de sens profond" (p. 136), pare a spune Proust prin fiecare dintre volumele sale. „Antilogosul" proustian se echivalează mentalității contemporane, fărîmițate în universuri separate și incomunicabile. Mesajul ultim al romanului proustian este de un scepticism pe care nimic nu pare a-l mai lumina. În această lumină, multe dintre problemele-cheie ale personalității lui Proust se rezolvă într-o semnificație nouă. Pline de interes ni se par paginile în care autorul lămurește problema „sexualizării" proustiene: într-o lume a „vasului închis', fiecare sex moare de partea sa, comunicarea și, cu atît mai mult, comunitatea lor rămîne o iluzie crud desmințită. Proust creează o teorie a *transsexualității* care depășește prin termenii ultimi sexualitatea normală și homosexualitatea; fiecare individ este un univers închis, în cadrul căruia se consumă toate formele posibile de iubire.

Reluînd unele sugestii (ca cele din cartea lui André Maurois, de exemplu, autor al unor capitole remarcabile despre iubirea proustiană, în *À la recherche de Marcel Proust*), Gilles Deleuze, prin a sa teorie a „semnelor" și mai ales prin cea a „antilogosului" proustian, duce la ultimele consecințe raționamentul. În general, însă, avem a face cu un punct de vedere perfect original: bibliografia critică despre Proust lipsește aproape cu desăvîrșire în carte, de monografiile și studiile celebre închinate operei autorului se face o delicată abstracție. Punctul de vedere metodologic nu nuanțează propoziții știute, ci construiește, de fapt *ex nihilo*, o exegeză specifică.

Îndrăzneala actului creator se cere consemnată ca atare, deoarece se îndepărtează, voluntar, de exegeza tradițională, compilativă, a scrierilor despre Proust.

Cu toată densitatea, remarcabilă, cartea lui Gilles Deleuze emite doar postulate, trasează jaloane teoretice pentru opere de viitor. După captivanta premisă a romanului considerat „sistem de semne" și, prin ele, „creator de valori", configurate ierarhic (se vorbește, chiar, de o „mașină de semne", conform expresiei romancierului american Malcolm Lawry), nu urmează, cum ne-am fi așteptat, o „semiologie a literaturii proustiene" sau, măcar, propunerea unei schițe de asemenea semiologie. Instructivă ar fi fost, de exemplu, alegerea unui episod sau a unui volum al ciclului proustian și analizarea concretă a jocului intern de semne : categorisirea enunțată de autor n-ar fi fost decît cu mult mai clară. La nivelul de generalitate filozofică la care se desfășoară textul, asemenea injoncțiuni concrete ar fi diminuat tonusul intelectual. Din multe puncte de vedere, cartea *Proust et les signes* prefațează cercetări ulterioare.

Dealtfel, la ora actuală, critica proustiană se pare că s-a împărțit în două ramuri distincte : pe de o parte, continuă să apară studii de amănunt, notații biobibliografice, exegeze parțiale, mai ales sub forma studiilor universitar-academice. Acestor contribuții de amănunt le lipsește, însă, orizontul propriu sau se afiliază, declarat, orbitei uneia dintre cercetările de autoritate. În acest context, studii cum ar fi *La métonimie chez Proust* al lui Gérard Genette sînt pure excepții. Pe baza unor asemenea studii la obiect s-au clădit sintezele documentare masive, cum ar fi celebra carte a lui George D. Painter, *Marcel Proust* sau cartea lui Maurice Bardèche, *Proust romancier* (1971).

A doua direcție este constituită de interpretările globale, eseistice sau filozofice ; în acest sens, cartea lui J.F. Revel (*Sur Proust* - 1960), cea a lui G. Cattani (*Proust perdu et retrouvé* — 1963) sau lucrarea lui L. Guichard (*Introduction à la lecture de Proust* — 1956) au constituit aparițiile cele mai notabile. În aceeași familie se încadrează și cartea lui Gilles Deleuze ; „introducerea la lectura lui Proust" propusă de autor revalorifică fundamentele analizei, făcînd „tabula rasa" din moștenirea interpretativă.

„Noul Proust" al lui Deleuze apare ca un portret subteran, din multe puncte de vedere străin lui Proust însuși ; nu este vorba de riscante „psihanalizări" ale *omului* sau, și mai discutabil, ale *creatorului*, ci de descifrarea sagace a fondului creator proustian. Din această cauză, resorturi intime ale scriitorului, pe care eventual acesta însuși încerca să le ascundă privirii contemporanilor ies la iveală cu o claritate uneori crudă. Despre filozofia speculativă, Proust a vorbit în termeni laudativi, uneori plini de comizerațiune sensibilă (să ne amintim de serate de la Verdurins din *Sodome et Gomorrhe* și de apariția „filozofului norvegian" care întruchipează pe Bergson).

Numeroși comentatori s-au silit să interpreteze filozofic romanul lui Proust, iar literatura de specialitate numără nu puține exegeze specializate în exercițiul steril al unei „lecturi filozofice" din *Recherche*. Încă un loc comun de o completă falsitate, pe care prezenta carte îl derivă dintr-o lectură superficială. Totuși, nici un exeget n-a demonstrat mai strălucit decît Gilles Deleuze sensul anti-filozofic al romanului proustian, săparea distrugătoare pe care o realizează romanul lui Proust la temelia conceptelor filozofice tradiționale. Pentru Proust, *opera de artă* (care va produce, în cele din urmă, un adevăr individual, deci liric și *a posteriori*) rămîne infinit superioară scrierii filozofice, producătoare a unui adevăr abstract, general și tentat să împrumute formulări apriorice.

Natura intimă a scriitorului francez respinge filozofia clasică, ideea de adevăr universal, rețetele de gîndire servite tuturor romanelor sub forma sistemelor filozofice. Oroarea lui Proust față de Sainte-Beuve este oroarea pe care i-o inspira demersul ideologic tradițional, încercarea de *a aplica* personalității umane rețete preexistente. Din aceeași oroare de filozofie (sau, mai bine zis, de filozofia tradițională la 1900) derivă și preferința acordată iubirii, în formele cele mai chinuitoare, față de searbăda *prietenie* (atît de popularizată prin filozofia europeană și atît de legată de ceea ce se consideră, obișnuit, „comerțul de idei"). *Iubirea* va rămîne infinit preferată

deoarece ea se definește prin trăirea directă, prin intrarea personalității în contact cu viața, prin descifrarea pe cont propriu a „semnelor" lumii înconjurătoare; față de o asemenea maturizare interioară, „comerțul cu oamenii de spirit" devine o tristă și inutilă parodie. O iubire pasionată și nenorocită ne învață mai mult decît frecventarea, ani de zile, a unei întregi Academii — pare a spune Proust. Gilles Deleuze își axează cercetarea tocmai pe acest teren și o întreprinde, lucid, tocmai în acest spirit. După lectura cărții *Proust et les signes*, recitim cu alți ochi celebrele fragmente din *À la Recherche du temps perdu* în care apar filozofi, scriitori sau artiști, incapabili să învețe *ceva* pe narator și făcuți să-și poarte prin lume vidul ornamental și inutil. Întreg romanul proustian apare drept o suită de întîlniri dezamăgitoare și de accidente fericite; însăși sintagma *temps perdu* se luminează inedit: „timpul pierdut" după normele curente cu serate, meditații, iubiri inutile și suferințe repede caduce (adică timpul trăit liric și strict individual) devine mai mult decît un „timp cîștigat", este un „timp indispensabil" scrierii viitoarei opere.

Puține exegeze au pus mai clar în relief decît o face Gilles Deleuze sensul destructiv și revoltat al demersului spiritual proustian. Aproape insensibil, cu o discreție de infinit bun gust se realizează, în roman, dizolvarea coordonatelor spirituale ale gîndirii europene de la finele veacului trecut. În acest sens, Deleuze valorifică fertila idee a unuia dintre primii exegeți proustieni, a marelui savant Ernst Robert Curtius care, încă în anul 1925, exalta scepticismul „constructiv" proustian, în comparație cu sterilul scepticism francez, de tipul lui Anatole France sau Ernest Renan. În romanul scriitorului francez se reduc la pulbere sisteme întemeiate de gîndire, locuri comune ale filozofiei și ale artei: pentru prima oară, condiția umană a secolului XX răsărea în toată nuditatea ei. Lumea proustiană este deja un simbol a ceea ce va fi lumea literaturii de după primul război mondial. Autorul însuși nu pare extrem de conștient de întinderea reformei al cărei reprezentant este: cel puțin în luările de poziție teoretice, dorința de a se acomoda cu epoca, de a nu brusca gîndirea oficială rămîne vizibilă. În roman, însă, unde întreaga „gîndire" transpare sub forma fictivă a gîndurilor „naratorului", dimensiunile reformei apar la proporții reale. Cel pe care contemporanii îl numeau ușor condescendent „le petit Proust" avea să deschidă un nou secol. Apropierile inedite, dar sagace, care răsar în textul lui Deleuze între Proust și Kafka sau Malcolm Lowry nu sînt fructul hazardului, ci se impun la o lectură liberă a romanului proustian. Virtuțile premonitorii ale ciclului lui Proust se dovedesc, astfel, la fel de importante ca și realizările propriu-zise.

Afirmam despre *Proust et les signes* că reprezintă o carte-prefață la viitoarele studii: din nenumăratele sugestii pe care le poate suscita noua perspectivă asupra celebrului roman, nu cele de pe urmă sînt sugestiile pentru viitoare studii de stilistică. Capitolul *Antilogos*, asupra căruia ne-am mai oprit, sugerează fertile perspective lingvistice și stilistice pentru viitoare analize: imaginea „cutiilor multiple" descifrează mai bine decît orice analiză sintaxa frazei și a paragrafului lui Proust; imaginea „vasului închis" simbolizează perfect structura compozițională la nivelul întregului roman. Enunțînd principiul *transversalității* (p. 184) drept principiu edificator al ciclului, Gilles Deleuze a enunțat, poate inconștient, principiul stilistic ordonator al unor materiale extrem de disparate. Pentru analiza stilistică a modelului narativ proustian, atît de specific în raport cu modelele romanești celebre, *transversalitatea* surprinsă de Gilles Deleuze denumește axa structurii literare: „La structure formelle de l'œuvre est donc la transversalité, que traverse toute la phrase, qui va d'une phrase à l'autre dans tout le livre, et que même unit le livre de Proust à ceux qu'il aimait, Nerval, Chateaubriand, Balzac . . ." (p. 184).

„Mașina de semne" sub care configurează Gilles Deleuze romanul lui Proust a căpătat contur și personalitate; ei i-a fost fixat chiar un principiu de funcționare psihologico-literar („la sensibilité qui appréhende le signe; l'âme, la mémoire qui l'interprète; la pensée forcée de penser l'essence" — p. 194). *Proust et les signes* marchează un moment de răscruce în exegeza proustiană și oricare lucrare ulterioară va trebui să o considere punct obligatoriu de referință.

Mihai Zamfir

„Romanian Aestheticians",

Ed. Minerva, 1972

Apărut cu prilejul Congresului internațional de estetică de la București, volumul „Romanian Aestheticians. Esthéticiens roumains. Rumänische Ästhetiker. Rumînskie estetiki" constituie o importantă realizare în domeniul popularizării esteticii și teoriei literare românești peste hotare.

Coordonat de Gh. Stroia, volumul reunește, traduse în patru limbi, texte reprezentative din mai toți marii esteticieni români, începînd cu Titu Maiorescu, continuînd cu Gherea, M. Dragomirescu, G. Ibrăileanu, E. Lovinescu, Camil Petrescu, L. Blaga, T. Vianu, G. Călinescu, și sfîrșind cu autorii contemporani, dintre care Al. Dima, Liviu Rusu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, I. Ianoși etc. Textele alese privesc în general esența fenomenului estetic și problema valorii estetice, dar cu referire specială la literatură, autorii aleși fiind în mare majoritate critici sau teoreticieni ai literaturii.

Fiecare autor este prezentat de specialiști în domeniul respectiv (citām prezentările lui L. Rusu pentru T. Maiorescu, G. Ivașcu pentru Dobrogeanu-Gherea, D. Micu pentru L. Blaga, I. Ianoși pentru T. Vianu etc.); se dă astfel o privire de ansamblu asupra activității și concepției estetico-literare a autorului respectiv, cu preocuparea permanentă de a determina relațiile sale cu concepțiile estetice europene și rolul său în ansamblul esteticii românești. O implicită apreciere asupra specificului unui autor se dă prin limba în care sînt traduse textele respective: în mod firesc, de pildă, se apropie de spiritualitatea limbii germane textele din Titu Maiorescu, Lucian Blaga, Tudor Vianu. Desigur, nu e un criteriu care să impună rigoarea unor stricte delimitări, ci o sugestie care probează totuși o justă intuire a afinităților spirituale.

În ceea ce privește selecția textelor, am remarcat, alături de textele cele mai cunoscute și mai reprezentative, și prezența unor fragmente din lucrări mai puțin cunoscute sau accesibile; e vorba de lucrări originale într-o limbă străină sau de lucrări care n-au fost reeditate, așa cum ar fi: *Teile der Philosophie*, fragment din *Einiges philosophische in gemeinfasslicher Form*, studiu scris de Titu Maiorescu la Berlin, în 1861, sub influența filozofiei herbatiene; *Das Gesetz der Unübertragbarkeit*, fragment tradus din *Artă și valoare*, de Lucian Blaga, București, 1939; *Entwurf zu einem Vorwort*, fragment tradus din *Studii de filozofie și estetică* de Tudor Vianu, București, 1959.

În totalitatea lui, volumul reușește să dea străinătății o imagine adecvată a evoluției și a specificului tematic și ideologic al esteticii românești, răspunzînd astfel unei vii necesități, foarte puțin satisfăcută la noi pînă acum: aceea de a face cunoscută gîndirea estetico-literară românească, care prin valorile ei cele mai autentice își poate cîștiga un loc de prestigiu în ansamblul culturii europene.

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 1, p. 149-160, București, 1973

„Estetică – Informație – Programare"

Antologie, prefață și note de Victor Ernest Maşek, Ed. științifică, Colecția de estetică, București, 1972

În fața profundelor mutații din configurația artei moderne, estetica se vede silită, în măsura în care pretinde statut de știință, la o abordare a fenomenului artistic, din unghiuri noi de vedere. Una din cele mai pregnante tentative de revitalizare din dinamica contemporană a aparatului metodologic al esteticii o constituie tocmai utilizarea metodelor cantitative, descrierea universului estetic printr-o rețea de valori de tip numeric. Orientare distinctă a esteticii experimentale contemporane, „estetica informațională" vede în opera de artă o constelație de semne, a cărei receptare se face pe baza unui repertoriu de elemente cu statut de semn, care dispune în interior de raporturi de ordine și este subordonată unei „relații estetice de indeterminare", compatibilă în principiu cu un calcul numeric. Ambiția acestei noi discipline este de a oferi o viziune unitară și exhaustivă asupra realității estetice.

Antologia lui V.E. Maşek reunește câteva din cele mai de seamă contribuții contemporane la dezvoltarea esteticii informaționale — de la comunicările din cadrul colectivului de estetică de la Universitatea din Stuttgart, datorate unor M. Bense, H. Frank, S. Maser, K. Alsleben, comunicări care au contribuit în sensul cel mai propriu la constituirea acestei noi discipline, până la cele mai recente repere ale „artei programate", varianta cibernetică a esteticii informaționale (articole semnate de A.A. Moles, M. Nadin, F. Nake, J. Hlaváček, V.E. Maşek).

Substanțiala prefață nu constituie numai un prim contact cu problemele esteticii informaționale ci prilejuiește autorului antologiei expunerea propriei poziții. Spre deosebire de unii din fondatorii disciplinei (ca Max Bense sau H. Frank), V.E. Maşek consideră estetica informațională doar ca un „demers parțial în explicarea operei", o abordare a operei de artă și a mecanismului ei de constituire din punctul de vedere al imanenței lor, indiferent de transcendența socială în care se stabilește raportul autor-operă-public.

Incluzînd texte de referință cu o pronunțată tentă expozitivă, precum și articole care pun în evidență raporturile interdisciplinare ale esteticii informaționale, antologia constituie o pasionantă introducere în problemele universului estetic contemporan.

Ion Dodu Bălan, „Ethos și cultură sau vocația tinereții"

Ed. Albatros, București, 1972

Această culegere de eseuri își propune stabilirea unui dialog sincer cu niște interlocutori nevăzuți, tinerii. În cele trei mari secvențe ale cărții: *Univers etic*, *Univers estetic* și *Glasuri ale patriei*, prin mijlocirea relației etic-estetic se realizează o imagine plină de viață și de mișcare a problematicii creației noastre artistice actuale.

Primele două mari grupaje, cel consacrat eticului și cel axat pe problemele esteticului, se întrepătrund armonios, căci autorul tratează în primul caz aspecte ce țin și de domeniul artistic (eticul și recunoașterea talentului, tineretul și cultura, artiștii „bolnavi": „locatarul turnului de fildeș" și „poetul artificios"), pentru a urmări în cel de-al doilea caz sentimentul patriotismului („a patriei cinstire") sau anumite „boli" ale literaturii (schematismul și evazionismul).

Alături de aceste aspecte ale relației etic-estetic, Ion Dodu Bălan nu pierde din vedere nici unele probleme specifice fiecărui domeniu în parte. În prima secvență el discută despre omenia românească, despre pro-

blema adolescentului, și, pe linia moraliștilor din secolul XVIII, creionează adevărate portrete morale, cum ar fi cel al parazitului. Literatura, arta în genere, este discutată în problemele ei majore din etapa actuală: realismul, angajarea, raportul tradiție-inovație, raportul social-estetic, național-universalitate.

Oprindu-se în ambele secvențe asupra criticii literare, văzută din diverse unghiuri, autorul configurează peisajul moral al lumii literare-artistice în cele trei mari relații analizate: relațiile dintre scriitori, dintre scriitori și critici, și mai ales dintre scriitori și public.

Ultima grupare, o micro-istorie exemplară a literaturii noastre, constituie în fapt o ilustrare convingătoare a ideilor expuse anterior. Fie că prezintă o operă, manual de etică (*Alexandria*), sau personaje, întrupare a virtuților spirituale și fizice ale poporului nostru (eroii lui Creangă), fie că analizează unele aspecte mai puțin cunoscute din creația unui mare scriitor (omenia în dramaturgia lui Slavici), autorul nu uită niciodată prezența interlocutorului său tînăr; de aceea, I.H. Rădulescu, T. Vianu sînt prezentați ca prieteni și sfătuitori ai tineretului, iar Vladimir Streinu apare mai ales în ipostaza de profesor. Cartea se încheie cu poetul cel mai apropiat tinerilor, prin vîrstă și prin simțăminte, cu evocarea lui Labiș.

L. Goldmann, „Sociologia literaturii”,
Ed. Politică, București, 1972, Colecția Idei contemporane

Selecția pe care I. Pascadi a alcătuit-o din textele lui L. Goldmann — discutabilă, ca orice întreprindere de acest fel — vizează alcătuirea unui îndreptar metodologic de abordare a operei cu mijloacele structuralismului genetic. De la capitolul introductiv al lucrării, *Le Dieu caché* (1956), la cele incluse de autor în ultimul său volum (*Marxisme et sciences humaines* — 1970), studiile reținute au un pronunțat caracter programatic.

O recapitulare a concepției expuse în numeroase lucrări anterioare o constituie studiul *Sociologia literară — situația actuală și probleme de metodă* (1967). Sînt reluate și sistematizate aici punctele de vedere care alcătuiesc originalitatea concepției goldmanniene. Orice fapt uman are un caracter semnificativ în măsura în care este o încercare de a da un răspuns unei situații particulare, tinzînd să creeze astfel un echilibru între subiectul acțiunii și obiectul ei. Este necesară o comprehensiune dialectică a acestor fapte, în cazul științelor umane subiectul și obiectul gîndirii coincizînd parțial. Opera nu este creația unei societăți globale ci a unui grup social — totalitate relativă înglobată în structura mai vastă a societății, producînd *viziuni asupra lumii*. Sarcina analizei sociologice aplicate la literatură este de a determina acele categorii fundamentale care organizează conștiința empirică a unui grup social și totodată universul imaginar creat de autor. Rezultatul acestui demers va fi punerea în evidență a unei corespondențe de structură între o anumită viziune asupra lumii, aparținînd unui grup social și structura universului operei create în cadrul aceluiași grup.

În această concepție, structurile mentale ale grupului se află exprimate cu maximum de coerență pe culmile creației literare, fiind vizată calitatea propriu-zis literară a operei; este una din principalele cuceriri ale sociologiei structuralist-genetice, de inspirație lukacsiană.

O altă atitudine caracteristică acestui structuralism amendat este că procesul de structurare nu constituie un demers metodologic aplicat la text ci o tehnică înglobantă, structurile categoriale care guvernează deopotrivă conștiința colectivă și universul imaginar creat de artist nefiind considerate accesibile unui studiu literar imanent și nici unui studiu îndreptat spre psihologia abisală ci numai unei cercetări sociologice.

Printre consecințele inevitabile ale adoptării acestor puncte de vedere, Goldmann enumeră renunțarea la unele metode tradiționale, cum ar fi considerarea intenției conștiente a autorului sau atribuirea de valoare explicativă „influențelor", care de fapt constituie date ce urmează abia a fi explicate.

De mare interes prin modul în care pune unele probleme de actualitate permanentă este studiul *Critică și dogmatism în creația literară*. Citățm cu privire la utilitatea menținerii spiritului critic: „... nu numai — ceea ce pare evident — pentru a favoriza eliberarea actuală de tot ceea ce nu mai este decît o supraviețuire dogmatică a trecutului, ci și, chiar raportat la un dogmatism astăzi încă rațional și necesar, pentru a crea condițiile virtuale ale depășirii lui ulterioare și ale eliberării viitoare".

Titus Moraru, „Fiziologia literară", Ed. Dacia, Cluj, 1972

Cartea lui Titus Moraru prezintă o formă literară mai puțin abordată de literatura comparată, și anume fiziologia. Originile sale coboară pînă la *Caracterele* lui La Bruyère, pînă la Lesage, Restif de la Bretonne sau L.-S. Mercier. Reluarea portretului lui La Bruyère în prima jumătate a secolului XIX, conjugarea sa cu studiile de moravuri, răspîndirea fizionomiei lui Lavater sau a frenologiei lui Gall, precum și transpunerea în domeniul literar a principiilor proprii cercetării științifice, dau naștere speciei literare a fiziologiei, ce întrunește motive clasic-moraliste, biologice și sociale.

Un scurt istoric al speciei scoate în relief pentru Franța terenul predilect al fiziologiei literare, figurile lui Balzac, Louis Huart, Henry Monnier. În Rusia, sub influența franceză, fiziologia este cultivată de Smirdin, Bașutki, Nekrasov, care se remarcă îndeosebi prin preferința acordată satului. Fiziologia literară apare și în Anglia, unde-și află originile în schițele de moravuri din secolul XVIII, la Dickens, Thackeray. O mai întîlnim în Spania, Polonia, Olanda.

În vederea precizării coordonatelor fiziologiei, autorul încearcă o serie de delimitări și apropieri față de schița literară, de schița clasică, de caricatură. Se ajunge la concluzia că fiziologia literară este portretul moral cultivat de clasici, căruia i se adaugă biografia de esență romantică. Ea este considerată ca fiind „studiul unui caracter privit ca tipul stării sociale".

Ultima parte a cărții este dedicată studierii fiziologiei în literatura română. În urma fluxului de traduceri, în special din franceză, a largii circulații a acestora, precum și datorită unor factori complecși ce țin de realitățile românești, fiziologia intră în literatura română, mai întîi prin tema provincialului, prezentă la Negruzzi, Kogălniceanu, Rallet, apoi prin tema căsătoriei, suscitată de traducerea *Fiziologiei căsătoriei* a lui Balzac. Subliniind rolul fiziologiei în orientarea prozei din secolul XIX înspre romanul realist, autorul arată că, pentru literatura română, studierea acestei forme literare aduce lămuriri prețioase în problema apariției realismului în țara noastră și în problema interferenței curentelor. Fiziologia este considerată o fază incipientă a realismului clasic românesc.

Petru Ursache, „Șezătoarea" în contextul folcloristicii Ed. Minerva, Colecția Universitas, București, 1972

Lucrarea reprezintă un studiu monografic destinat stabilirii locului și rolului revistei „Șezătoarea" în mișcarea folcloristică românească. Capitolele *Un program și o definire a folclorului, O mișcare și o școală folcloristică, Un corpus al folclorului* expun și analizează

concepția editorilor revistei cu privire la caracterul enciclopedic al folclorului. Această considerare a folclorului ca o sumă de cunoștințe interesînd mai ales prin funcția lor didactică și practică în viața colectivităților sătești determină în mare măsură profilul revistei.

Capitolul intitulat *Profilul materialelor teoretice publicate* scoate în evidență rolul primordial acordat de conducătorii revistei culegerii de folclor, în vederea alcătuirii unui corpus ; contribuțiile teoretice din paginile revistei sînt, de fapt, reduse și de mică importanță — fapt explicabil prin concepția dezvoltării în etape a folcloristicii, concepție potrivit căreia vremea marilor sinteze nu sosise încă.

Imaginea de ansamblu asupra publicației este întregită de capitolele referitoare la *Publicațiile din familia „Șezătorii"* și *Prezența internațională a „Șezătorii"*. Punctul de vedere al autorului, care păstrează totuși discreția opiniilor critice, este pus în valoare în capitolul *„Șezătoarea" și orientările folcloristice moderne*. Volumul cuprinde de asemenea sumarul general al revistei, repetînd indicele tematic al lui A. Gorovei dar fiind, desigur, de o utilitate mai redusă pentru cercetători.

Sistematizînd date cu privire la perioada cînd folcloristica era doar o cultivare nesistematică a unei științe a tradiției, lucrarea poate servi drept contribuție la o istorie a evoluției disciplinei folclorului în România.

G. Mihăilă, „Contribuții la istoria culturii și literaturii române vechi", Ed. Minerva, București, 1972

Studiile pe care profesorul G. Mihăilă le-a inclus în prezentul volum aduc în discuție probleme dezbătute anterior în cadrul unui curs universitar. Punînd în lumină rolul jucat de limba slavonă, alături de cea bizantină, în Europa orientală, aceste contribuții vin totodată în sprijinul teoriei potrivit căreia relația culturii slavone cu vechea cultură românească nu a fost unilaterală. În intenția autorului a stat demonstrarea, cu mijloacele erudiției filologice, a rolului de păstrători și furnizori ai unor texte de preț pentru întreaga cultură est-europeană jucat de cărturarii români. Aceste legături fac obiectul studiului intitulat *Istoriografia românească veche (sec. al XV-lea — începutul sec. al XVII-lea) în raport cu istoriografia bizantină și slavă*. Patru contribuții reluînd și aprofundînd o serie de considerații expuse și în volumele publicate în colaborare cu Dan Zamfirescu (*Literatura română veche* — 1969 și ediția *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie* — 1970 și 1971) sînt însoțite de o serie de texte reeditate după manuscris (*Solia lui Ștefan cel Mare la Veneția*) sau editate pentru prima oară (două din scrierile lui Petru Movilă). O secțiune aparte este dedicată cercetării textelor bilingve slavo-române din secolul al XVI-lea ; se reproduce fragmentul de *Apostol* din colecția lui N. Iorga și se aduc o serie de date noi privind lexicografia românească veche (*Contribuții la studiul lexicografiei slavo-române din secolul al XVII-lea*). Atingînd unele probleme de istorie a limbii (în *Textele bilingve slavo-române și unele aspecte ale studiului calculului lingvistic*) atenția autorului rămîne totuși centrată pe studierea istoriografiei vechi din punctul de vedere al valorii ei literare. Cartea demonstrează o dată mai mult că pentru specialist nu există probleme de importanță minoră, amănuntele fiind cercetate în lumina orientării generale a unei perioade din istoria culturii și lărgind la rîndul lor perspectiva de ansamblu.

Al. Duțu, „Eseu în istoria modelelor umane. Imaginea omului în literatură și pictură”,

Ed. Științifică, București, 1972

Situîndu-se pe o poziție opusă „istoriografiei erudite”, autorul acestei cercetări de istorie a culturii dorește să releve viața oamenilor care și-au lăsat în istorie urmele trecerii lor, prin operele de artă — adică să reînvie, pentru conștiința omului contemporan, acel fior de autentică trăire umană care a însuflețit aceste opere și pe care eruditul documentelor îl ucide sub tomurile lui. Ceea ce încearcă autorul în această carte este deci o cunoaștere a omului, a interiorității sale, a universului său spiritual, așa cum s-a constituit el în cîteva ipostaze sau modele umane, care s-au impus ca reprezentative pentru conștiința de sine a civilizației europene. Și cum, pentru a reconstitui în deplina lor bogăție de viață aceste ipostaze ale omului, singurele autentice izvoare sînt creațiile artei — deoarece marii artiști au fost întotdeauna cei care au realizat în ei înșiși, printr-o dezmărginire a conștiinței și a capacității lor de trăire, o sinteză vie a frămîntărilor și idealurilor unei epoci — Al. Duțu urmărește să vadă imaginea omului prin ocheanul oferit de capodoperele literaturii și culturii europene.

La baza acestei încercări, de un profund umanism, tinzînd să înnoade firul unei cunoașteri de sine a omului de-a lungul evoluției culturii, se află deci, implicită, o estetică antropologică: arta este considerată ca mărturia cea mai autentică despre om, ca o cale a revelării de sine a omului. Al. Duțu își recunoaște, în această privință, maeștrii în Tudor Vianu — care proiectase și el „o istorie a cunoașterii omului, constatînd că într-însa evoluția imaginii celui ce se definește pe sine prin creație și-ar ocupa locul privilegiat” (p. 14), și în Arthur O. Lovejoy, profesorul de istorie a ideilor la Harward, inițiator al unei metode ce constă din coroborarea între studiul literaturii, al artei și al filozofiei, în scopul de a pune în lumină circulația și dezvoltarea ideilor în conștiința umană.

Pe baza acestor principii — expuse cu pasiune în prefață, are loc aducerea în scenă a modelelor umane alese (printr-un necesar efort de selecție a *operelor celor mai reprezentative* pentru marile etape ale culturii europene). Prima secțiune a cărții — *Descoperirea capodoperei* — e dedicată umanismului și Renașterii, avînd ca nuclee modelele de umanitate create de Dante, Montaigne, Shakespeare: modelul dantesc — „calitățile cavalerului îmbinate cu ale gînditorului și patriotului”: *Sordello și compatriotul său Virgiliu*; modelul omului confruntat cu condiția sa de muritor, în viziunea naturistă a lui Montaigne: *Noi și Caesar*; omul ca ființă aflată în curs de desăvîrșire, trăindu-și viața ca pe o experiență, dezvăluindu-se pe sine în împrejurările destinului său și căutînd mereu adevărul și autenticul propriei sale vieți — la Shakespeare: *Gînditorul și șobolanul.*

A doua parte — *Pe scena lumii* — se referă la modelul uman al clasicismului francez: eroul și mizantropul, între care se plasează idealul uman de echilibru, corectitudine etică și rafinament al acelui atît de specific francez „honnête homme” *(Ce este bunul simț comun?* și *Spre un nou model de umanitate).* Pentru ca în ultima parte — *Călătoria solitarului* — autorul să pună în lumină sensul experienței romantice pentru dezvăluirea naturii umane și pentru îmbogățirea cunoașterii de sine: *Drumul lui Don Juan* — model al umanității romantice aflată în veșnică nostalgie a căutării, model ilustrat de Byron, și *Romantismul și principiul plenitudinii*, relevînd idealul romantic de totalitate și armonie, ideal hrănit de o tensiune esențială între tendințe opuse.

Pasionanta inițiere în istoria acestor vîrste spirituale europene se încheie cu un *Epilog* peste care, așa cum autorul însuși declară, „cortina nu se poate lăsa; ca în montările moderne ale unor piese shakespeariene, scena rămîne deschisă. Ea face parte din sala acoperită de imensa cupolă a istoriei umanității”.

Dumitru Ghișe – Pompiliu Teodor, „Fragmentarium iluminist”, Ed. Dacia, Cluj, 1972

Locul și importanța acestei cărți, în contextul cercetărilor mai vechi și mai noi asupra iluminismului românesc, reies limpede din prefața studiului *(Repere în studiul iluminismului românesc)*, în care autorii înșiși sugerează propriul lor punct de vedere în abordarea problemei.

Contribuția esențială a lui D. Popovici (*La littérature roumaine à l'époque des lumières*, Sibiu, 1945), fundamentată pe studiile lui Nicolae Iorga asupra culturii și literaturii secolului al XVIII-lea, a fixat definitiv cîteva coordonate ale literaturii române în contextul european al iluminismului, în special prin referiri la literatura franceză. Ulterior, prin studiile lui David Prodan, iluminismul transilvănean și-a relevat sursele autohtone, determinările interne, dar și afinitățile cu josefinismul și în general cu o „Aufklärung de inspirație germano-austriacă”. Prin lucrarea lui Lucian Blaga (*Gîndirea românească în secolul al XVIII-lea*, București, 1966), viziunea asupra iluminismului românesc își modifică punctul de vedere, prin mutarea accentului de la aspectul informativ-istoric la cel filozofic : se pune astfel în evidență o gîndire filozofică românească, crescută în contextul filozofiei iluministe germane.

În funcție de aceste cîteva repere esențiale se sugerează poziția studiului de față, care își propune o sinteză asupra iluminismului Școlii ardelene, din punctul de vedere al sensului și importanței sale în dezvoltarea gîndirii românești. Abordarea unui atît de vast domeniu se face prin cercetări monografice dedicate celor trei reprezentanți de frunte ai Școlii ardelene, sesizîndu-se o intimă relație între trăsăturile majore ale iluminismului transilvănean și personalitățile creatoare ale reprezentanților săi, astfel încît fiecare pare a aduce, prin esența preocupărilor și gîndirii sale, o notă definitorie a curentului : *Samuil Micu și filozofia wolffiană, Gheorghe Șincai și idealul luminării, Petru Maior; Aufklärung și națiune.* Se rezolvă astfel, printr-o îmbinare organică de criterii, dificultățile legate de metodologia cercetării : se realizează în acest fel și o abordare istorico-literară (cu caracter monografic) a reprezentanților Școlii ardelene, dar și o abordare general-filozofică a valorilor și trăsăturilor esențiale ale spiritualității unei epoci.

Cele trei studii monografice tind să sugereze deci profilul spiritual al iluminismului românesc, definit în jurul cîtorva coordonate majore : caracterul militant și programatic național al mișcării ; punctul de vedere filozofic „dominînd viziunea celorlalte două domenii de creație culturală” (istoria și filologia) ; idealul luminării poporului legat de idealul național-politic. Concluzia studiului tinde să se definească prin intuirea raportului dialectic între național și universal în gîndirea filozofică și social-politică a cărturarilor Școlii ardelene.

Nicolae Petrașcu, Icoane de lumină, Ed. Minerva, București, 1972

Această ediție critică a operei lui Nicolae Petrașcu, îngrijită și prefațată de Dumitru Petrescu, reunește pentru prima dată într-un volum selectiv articolele de critică literară, biografia și memoriile lui Nicolae Petrașcu, „urmărind să repună în circulație textele unui precursor, adeseori ignorat, atît de critica literară cît și de memorialistica românească” (din „Notă asupra ediției”).

Elev al lui Titu Maiorescu și prieten cu Duiliu Zamfirescu, N. Petrașcu se desolidarizează treptat de maestrul său (studiul

D.T. Maiorescu, din volumul *Figuri literare contimporane*, din 1893, și conferința *Noi în 1892*), atacînd teoria formelor fără fond și promovînd o înnoire a culturii românești prin contactul cu cultura apuseană, devansînd astfel multe din ideile lui Eugen Lovinescu. În prefața ediției, D. Petrescu pune în lumină această anticipare a teoriei sincronismului lovinescian, explicabilă prin atmosfera generală a epocii, în care aceste idei „pluteau în aer, . . . erau bunuri ale epocii".

Un alt aspect valoros al activității lui N. Petrașcu este interesul său pentru definirea psihologică și sociologică a specificului național, fiind și aici un precursor — al lui Ibrăileanu, Ovid Densusianu, Mihail Ralea, Lucian Blaga etc. Idealul cultural al epocii urma să fie, după N. Petrașcu, tocmai edificarea conștiinței naționale, pe baza datelor proprii ale spiritualității românești, și acestui ideal își dedică el activitatea, ca director al revistei „Literatura și arta română".

În critica literară, N. Petrașcu promovează ideile lui Sainte-Beuve, Taine, Brandès și Van Laun, raliindu-se astfel poziției lui Gherea în problemele influenței mediului social asupra artistului, relației între artă și morală, realității estetice a operei etc. Aceste poziții teoretice sînt implicite în studiile de critică literară asupra lui Caragiale, Delavrancea și Eminescu (în volumul *Scriitorii români contimporani*, 1898) — ducînd pe cercetător la concluzia că „critica literară analitică, de pe poziții estetice și psihologice, își are în N. Petrașcu pe unul din primii ei reprezentanți" (din Prefața ediției).

Cea mai mare parte a volumului e consacrată reeditării selective a memorialisticii lui N. Petrașcu, după cele patru volume intitulate *Icoane de lumină*, 1938. Autorul se referă la personalități ale epocii față de care a nutrit admirație și respect (Alecsandri, Elena Negri, Costache Negri, Duiliu Zamfirescu, Maiorescu, Eminescu, Ion Ghica etc.). Memorialistica lui N. Petrașcu se caracterizează, așa cum constată D. Petrescu, printr-un sentiment al valorii educative pe care o are evocarea unor mari personalități ale culturii naționale: „Memorialistul N. Petrașcu e mînat nu numai de nobila ambiție de a perpetua în amintirea posterității imaginile unora dintre personalitățile vieții noastre cultural-artistice, ci și de aceea de a contribui în primul rînd la edificarea idealului de artă națională" (Prefață).

Volumul se încheie cu o bibliografie selectivă a operei lui N. Petrașcu (în volume și în reviste), ca și a scrierilor despre el.

Mihail Sebastian, „Eseuri. Cronici. Memorial", ediție îngrijită și prefață de Cornelia Ștefănescu, Ed. Minerva, București, 1972

Editura Minerva dă la iveală un Mihail Sebastian inedit pentru marea majoritate a cititorilor, prezentînd o ediție a publicisticii acestui scriitor, cunoscut mai ales ca dramaturg și romancier. Ediția îngrijită de Cornelia Ștefănescu, căreia îi datorăm și o frumoasă prefață, precum și o sistematizare judicioasă a materialului prin titlurile acordate diverselor capitole, cuprinde eseurile și cronicile lui Mihail Sebastian, răspîndite în ziarele vremii într-o perioadă de aproape 15 ani. Se detașează net articolele strînse în jurul problemei romanului și prezentate fie sub titlul *Considerații asupra romanului modern*, fie ca ecouri pe baza lecturilor din Proust, sau în cadrul capitolului *Reflecții de moralist-literatura română*, secția proză, prin exemple luate din creația marilor noștri romancieri moderni. M. Sebastian nu este original în discuțiile despre declinul sau criza romanului, în expunerea teoriei lui Gide a „actului gratuit" sau în schițarea „panlirismului" lui Julien Benda. Noutatea plină de farmec în aceste eseuri reiese din impresia de comentariu direct al literaturii, de reacții imediate la o lectură recentă. Glasul romancierului Mihail Se-

bastian se face mereu simțit prin preferința acordată analizei unor soluții tehnice întîlnite la alți confrați, la Camil Petrescu de exemplu, sau prin alcătuirea după modelul lui Gide a unui *Jurnal de roman* (în volum figurează în capitolul *Dosar de creație*) ce însoțește crearea *Orașului cu salcîmi*. Alte eseuri sau cronici tratează problema modernismului românesc. Articolul cu acest titlu sau secția de poezie din capitolul despre literatura română vădesc o estimare obiectivă a curentului, manifestată în dezaprobarea exceselor și prețuirea adevăratelor talente. În sfîrșit, Mihail Sebastian acordă o mare atenție criticii literare, problemelor ei teoretice. Pornind de la disocieri de termeni critici, de la raportul între critică și creație (articolul *Critică și creație* din capitolul *Atitudini*, sau întreg capitolul *Perspective critice*), autorul încearcă o definire a însuși actului critic.

Amintirile strînse în capitolul *Evocări*, note de călătorie, jurnalul unei vacanțe în Elveția și Franța, întregesc portretul scriitorului, prin prezentarea plină de farmec a lui Mihail Sebastian -omul.

Radu Stanca, „Acvariu”, Ed. Dacia, Cluj, 1972

Mircea Tomuș editează o parte din opera de teorie a creației literare și de interpretare critică aparținînd poetului și dramaturgului Radu Stanca, păstrînd titlul proiectatului volum de scrieri teoretice și critice, pe care autorul n-a mai avut vreme să-l realizeze, dar renunțînd la sumarul prea vast al acestuia în favoarea unei organizări bipolare : teoria teatrului și a poeziei. Impresia că prin patosul formulărilor această zonă a scrisului lui R. Stanca se subsumează dimensiunii creatoare a operei sale literare nu constituie propriu-zis o surpriză. Surprinzător, într-o oarecare măsură, este faptul de a regăsi dincolo de coloratura lirică o densitate a ideilor, o rigoare datorită căreia aceste eseuri se apropie de o modalitate științifică a cercetării estetice, sub semnul modelului maiorescian. Născută ca o atitudine polemică, din reacția în fața deprecierii lirismului în poezia puristă, poetica lui R. Stanca are în centrul ei năzuința spre resurecția structurii baladești, virtuală fortăreață a esențialului împotriva invaziei vidului în poezie. În această concepție, baladescul constituit din prezența dramaticului în interiorul liricului este, alături de obstrucția formei fixe, un element de disciplină interioară a versului, de încărcare a poeziei cu tensiune conflictuală (articolul din 1945— *Resurecția baladei*). Așa cum reiese din articolele cuprinse în secțiunea *Histrioneea*, concepția despre teatru a autorului stă sub semnul aspirației spre un teatru total, regia fiind chemată să devină „interioară”, subsumată operei de „teatralizare a teatrului”, pierzîndu-se în ansamblul conlucrării colective. De mare interes este studiul *Tragedia și modalitatea ei scenică în perspectiva actualității* (publicat în 1967), în care se susține modernitatea acută a tragediei, modalitate artistică totală, care angrenează un univers întreg. R. Stanca vedea în tragic o valoare a spiritului modern, în patosul modern al lucidității, un patos fundamental tragic.

Aforismele pentru un tînăr actor vin să întregească profilul acestei concepții patetice a teatrului, căci pentru Radu Stanca patosul „este tocmai vocația de a-ți trăi viața interioară în public”.

Mihai Novicov, „Scriitorii ruși”, Ed. Univers, București, 1972

Volumul *Scriitorii ruși* se particularizează prin sistemul său de raportări, deosebit de variat și de întins. În primul rînd M. Novicov proiectează scriitorii studiați (Pușkin, Lermontov, Herzen, Goncearov, Dostoievski, Cehov, Gorki și Esenin) în an-

samblul literaturii ruse: Pușkin este analizat în corelație cu ceilalți romantici ruși, cu Jukovski de pildă, romanul *Oblomov* al lui Goncearov este privit prin prisma ecoului stîrnit în rîndul democrat-revoluționarilor ruși, iar una din trăsăturile fundamentale ale creației dostoievskiene, caracterul ei profetic, este încadrată mesianismului general al literaturii ruse. A doua raportare practicată de autor cuprinde marile figuri ale literaturii europene din perioadele romantismului și realismului. În acest cadru sînt expuse o serie de afirmații cu privire la cele două curente. Vorbind despre „actualitatea" lui Lermontov, autorul tratează contradicția romantism-realism, pe care o situează în sfera preocupărilor estetice. Tot în studiul despre Lermontov sînt elucidate unele aspecte controversate ale distincției între romantismul pasiv și cel activ. Aspecte ale realismului sînt tratate în studiul consacrat lui Dostoievski și mai ales în cel axat pe analiza dramaturgiei lui Cehov. Studiul despre Gorki marchează trecerea la un nou tip de realism, realismul modern al secolului XX. În sfîrșit, autorul raportează scriitorii studiați la realitățile literare românești. Sînt urmărite atît ecourile operelor acestora în critica românească, de la Dobrogeanu-Gherea la G. Călinescu, cît mai ales o serie de afinități., de consonanțe între figuri ale literaturii ruse și cele mai reprezentative personalități ale literaturii noastre (v. apropierile între Pușkin și Eminescu, Lermontov și Eminescu, Esenin și Labiș).

Volumul, scris din perspectiva ideologiei marxist-leniniste, aduce de asemenea importante contribuții în abordarea unor aspecte teoretice mai largi, de acută stringență, cum ar fi problema valorificării critice a moștenirii literare.

Maria Dernałowicz, „Adam Mickiewicz", ed. a II-a, Varșovia, 1972, 110 p.

Lucrările istorico-literare consacrate operei prestigioase și vieții celui mai mare poet al Poloniei, Adam Mickiewicz (1798—1855), sînt numeroase, semnificînd și în acest chip recunoștința unanimă de care se bucură în conștiința poporului acest „proroc" învestit cu autoritatea de „conducător spiritual" al patriei sale într-un secol de cumpănă. În consecință, o nouă încercare de exegeză a creației primei viori a romantismului polonez pare, cel puțin la prima vedere, temerară. Mai ales că este vorba de o monografie de proporții reduse, care se înscrie într-o serie destinată unui public ce depășește cercul specialiștilor. Cu toate acestea, microsinteza Mariei Dernałowicz, cercetătoare la Institutul de istorie literară din Varșovia, cu vechi preocupări mickiewiczene, datorită cărora a obținut și titlul de doctor, constituie o dovadă elocventă că judecarea operei de artă prezintă virtual multiple posibilități de originalitate, în funcție de fiecare personalitate care o întreprinde. Căci, deși datele fundamentale rămîn aceleași, relieful concret — ideatic și imagistic — al creației poetice este altul, purtînd amprenta contribuțiilor indiscutabile ale autoarei, realizate îndeosebi în registrul sensibilității interpretative.

Modalitatea de expunere urmează împlinirea în timp a operei crescute pe curgerea biografică; cele cinci capitole — în fapt, primele patru, al cincilea afirmînd permanența peste veacuri a creației — circumscriu perioade mai lungi sau mai scurte distinct delimitate între ele de avatarurile unei vieți zbuciumate. În primul, *Anii tinereții*, este cuprinsă epoca de formare în sînul familiei de șleahtici scăpătați și la Universitatea din Vilna, autoarea reliefînd în special acele elemente care ajută la explicitarea registrelor generative ale operei. Lumea colorată a nobilimii sărăcite, încremenită în tradițiile încălcărilor de pămînturi, ale seimurilor gălăgioase și în cultul marilor neamuri, lume care își trăia amurgul, și farmecul indicibil al folclorului lituan îngemănat cu cel bielorus i-au

cizelat sensibilitatea, oferindu-i și direcția pe care se vor consuma primele zboruri poetice. Pe acest fond se va altoi eflorescența literară a filomaților, influențînd în bună măsură concepția estetică pe care se întemeiază poeziile cuprinse în volumele *Balade și romanțe* (1822) și *Poezii* (1823) — volume considerate pe bună dreptate primele manifeste poetice ale romantismului polon.

În 1824, după procesul filomaților, Mickiewicz e silit să părăsească țara, în care nu se va mai întoarce niciodată. Anii de călătorie, 1824—1830, sînt trataţi în capitolul al doilea; rodul lor artistic sînt *Sonete din Crimeea* și poemul *Konrad Wallenrod* — acesta inspirat de experiența tristă a decembriștilor. În capitolul de rezistență al monografiei, M. Dernałowicz se ocupă de perioada de vîrf a creației: 1830—1834, după ce poetul se stabilise la Paris. Acum scrie *Moșii III*, bazat pe o datină populară, *Cărțile poporului și ale pelerinajului polonez*, influențate de mesianismul lui Lamennais aplicat situației Poloniei și *Pan Tadeusz* (1832—1834) — poemul său de glorie. Pasajele analitice, referitoare la conținut și formă, sînt remarcabile, iar aprecierile de valoare au perfectă acoperire.

După 1834 Mickiewicz tace ca poet; e profesor la Lausanne, în 1848 vrea să înființeze o legiune în Italia, în 1849 redactează „Tribune des nations", în 1855 pleacă în Turcia să lupte contra Rusiei; aici și moare de holeră. Toată această bogată activitate este expusă în capitolul IV: *Pelerinul libertății*. Scrisă într-un stil concentrat, limpede, și întemeiată pe o informație vastă, care se întrevede lesne printre rînduri, monografia M. Dernałowicz reprezintă neîndoielnic o contribuție la cunoașterea vieții și operei lui A. Mickiewicz; chiar dacă noutăți *stricto sensu* nu sînt decît în probleme de amănunt, imaginea de ansamblu are altă policromie, dată de filtrul personalității exegetei.

B. Theodorescu, „Istoria bibliografiei române",
Ed. Enciclopedică Română, București, 1972

Sub titlul primei secțiuni a prezentei lucrări (compuse din două părți distincte: *Istoria bibliografiei române* și *Surse bibliografice*) autorul a mai publicat un volum în 1945. Nu avem însă de-a face cu o reluare, capitolul respectiv fiind modificat și dezvoltat în special prin adăugarea a ceea ce autorul numește „bibliografiile ascunse", conținute în studiile de sinteză. Organizată pe criterii cronologice, dar urmărind mai ales ideile directoare, legăturile dintre generații, raporturile cu alte culturi, această secțiune se remarcă prin concepția nu lipsită de originalitate. Periodizarea însăși prezintă interes: *Informația științifică în vechea cultură, Perioada catalogului* (1830—1860), *Tendințe moderne de organizare în bibliografie* (1860—1894), *Perioada Academiei, Perioada Universității, Perioada marilor sinteze.*

Cea de-a doua secțiune a volumului, intitulată *Surse bibliografice*, constituie în intenția autorului un repertoriu de lucrări, un ghid cu caracter practic. Compartimentarea este logică și ușor de mînuit: *Enciclopedii, lucrări biografice, dicționare; Sinteze; Monografii; Discursuri de recepție: Volume omagiale.*

Inventarierea făcută nu este desigur exhaustivă, autorul procedînd la selecție pe baza unor criterii de valoare. Din diverse considerente nu figurează totuși în lucrare monografiile și sursele bibliografice tipărite în străinătate.

Rigida inventariere documentaristică este permanent depășită, autorul aplicînd materiei cercetate o viziune de ansamblu și construind trepte pentru o proiectată bibliografie generală a culturii române.

Florea Firan, Marta Mitran, „Ramuri"-Bibliografie (1905—1947) Ed. Enciclopedică Română, București, 1972

Bibliografia revistei craiovene deschide la Editura Enciclopedică seria unor lucrări similare dedicate celor mai importante reviste literare românești. Pe linia preocupării stăruitoare a autorilor pentru tradiția culturală craioveană (lucrarea urmează volumului „*Ramuri*" *— studiu monografic*, Craiova, 1971), bibliografia de față utilizează metoda și compartimentarea devenite clasice o dată cu indicele bibliografic al „Convorbirilor literare". Alături de lista completă a colaboratorilor este adusă la lumină o bună parte din corespondența publicației (889 de scrisori, între care unele de deosebit interes), precum și alte manuscrise legate de activitatea redacțională de la „Ramuri". Într-un substanțial studiu introductiv, autorii subliniază rolul cultural jucat de această publicație, din inițiativa căreia au luat ființă Cercul cultural al Craiovei și Societatea *Prietenii științei*. Utilizînd și indicii alfabetici și tematici publicați în ani mai rodnici de apariție, bibliografia cuprinde peste 5 000 de titluri în 18 compartimente. Rememorînd astfel peste 40 de ani de apariție a revistei, ni se revelă, considerînd producția literară, aspectul de mare interes al îmbinării modernismului cu orientarea sămănătoristă și se reține unele nume de notorietate ca Elena Farago, M. Săulescu, V. Eftimiu. Mai prestigioasă este, fără îndoială, activitatea culturală prezentă în paginile publicației; în special critica militînd permanent pentru o literatură de valoare, reprezentată de personalități ca T. Vianu, Al. Dima, Ov. Papadima, I. Biberi etc.

Inscriindu-se ca exemplară în limitele genului, lucrarea reprezintă o contribuție importantă la crearea unei baze documentare *indispensabile cercetării științifice* a literaturii.

Congresul internațional de estetică

Cea de a șaptea ediție internațională a Congresului de estetică, desfășurată la București, între 28 august și 2 septembrie 1972, sub înaltul patronaj al tovarășului Nicolae Ceaușescu, președintele Consiliului de Stat al Republicii Socialiste România, a prilejuit un fructuos schimb de opinii al esteticienilor participanți din 30 de țări, constituind totodată o confruntare directă a școlii estetice românești în tradiția și dezvoltarea ei actuală. Lucrările Congresului s-au desfășurat în cadrul mai multor secții : *Aspecte ale formației artistice* (artist-critic-public), *Arta contemporană. Moartea artei?*, *Actualitatea cercetării de istorie a artei și esteticii*, *Noi metode, noi criterii*, *Estetica mediului înconjurător și a vieții cotidiene.*

Secția care s-a bucurat de cea mai vie participare și unde s-au purtat și cele mai controversate discuții a fost Secția a doua, dedicată artei contemporane și teoriilor privind destinul și viitorul artei în general. Aici s-au înscris și cele mai multe contribuții românești : Al. Dima — *Les aspects réalistes, caractères permanents de l'art littéraire*, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, S. Iosifescu — *Literatura și conceptul*, V.E. Mașek — *Polysensorielle Sprachen und die Zukunft der Kunst*, Adriana Mitescu — *What are the boundaries of creation ?*, Mihai Nodin — *Ambiguité et contrainte*, Radu Negru — *Dialectics of the relationship technology — art — technology*, M. Novicov — *L'artiste et la société. Les structures sociales et le statut de l'artiste*, Gr. Smeu — *L'art et la prévision de l'a-réel*, Al. Tănase — *Le fantastique et l'absurde*, Radu Sommer — *Abstractionnisme et communicabilité.*

Contribuțiile românești s-au dovedit interesante, cu puncte de vedere noi și la celelalte secții, cum ar fi de pildă secția consacrată relațiilor dintre artist, critic și public, legate de problema metodologiei estetice și cercetării literare : Marcel Breazu — *La formation de la sensibilité artistique et la constitution des critères de valorisation*, Liviu Rusu — *Quelques considérations sur le problème artiste-critique-public*, Paul Cornea — *Est-ce-qu'une approche de L'esthétique est compatible avec la sociologie de la littérature?*, I. Pascadi — *La dialectique de l'approche méthodologique de l'art infra-equi-et méta-esthétique*, sau Secția dedicată celei mai actuale tendințe a esteticii, aceea a mediului înconjurător și a vieții cotidiene : Gh. Achiței — *L'esthétique des produits artistiques succédanés*, sau Secția de cercetări istorice asupra esteticii, nu mai puțin necesare în elucidarea problemelor actuale ale esteticii : I. Ianoși — *L'histoire et l'historicité de l'art*, N. Tertulian — *Critique et philosophie*, Ion Iliescu — *Considérations sur l'objet et sur l'étude de l'objet de l'histoire et de l'esthétique* etc.

Discuțiile aprinse în cadrul ședințelor pe secții și conferințele, dintre care citățm : Ladislav Tatarkiewicz (Polonia) — *Les grands problèmes de l'éthétique vus par l'historien*, Mikel Dufrenne — *Art et politique*, Edgar Papu — *La fonction contemporaine de l'idée de concret et d'abstrait dans le régistre esthétique*, Heinrich Lützeler (R.F. a Germaniei) — *Die Frage nach dem Grund der Dinge, Haler des 20. Jahrhunderts*, de asemenea interviurile publicate în buletinele informative zilnice ale Congresului, toate au evidențiat principalele mutații operate în evoluția contemporană

Rev. ist. teorie lit.. tom. 22, nr. 1, p. 161—166, București, 1973

a artei și în orientarea cercetării. Este vorba de dezvoltarea și diversificarea fără precedent a artelor și a modalităților artistice, o reînnoire totală a formelor tradiționale în literatură, spectacol teatral, balet, muzică, pictură etc., cîștigarea dreptului de artă, artistic și frumos a categoriei estetice a urîtului, mutațiile produse în climatul social și în relațiile sociale care determină marcat sociologic formația artistului, creația și receptarea artei. Din acest punct de vedere se observă, pe de o parte, fisurarea noțiunii de autor prin extinderea sa asupra publicului chemat să creeze prin receptare, sau să contribuie concret prin hazard la creația operei, și, pe de altă parte, o exacerbare a individualității artistice, ceea ce duce la o producție mare de artă și totodată la o amortizare a originalității.

În fața acestor caracteristici ale creativității artistice actuale, s-au emis mai multe opinii: 1) domeniul artei lărgindu-se foarte mult, se lărgește cîmpul de interes al esteticianului, căruia îi revine rolul principal în exercitarea artei viitorului; 2) arta și estetica sînt denaturate prin promovarea exclusivă a valorilor sociale și prin urmărirea exclusivă a efectului social; 3) necesitatea creării unei noi estetici, care să se bazeze pe aceste noi date ale situației și ale situării artistului și artei în contextul social. Discuțiile nu se mai îndreaptă, ca acum cîțiva ani în urmă, asupra artelor frumoase, a idealului de frumos, a calităților formale ale operei de artă, ci asupra posibilităților esteticii de a răspunde la întrebările pe care le pune practica creației, realizării și manifestării sociale a artei.

Adriana Mitescu

Simpozion literar U.N.E.S.C.O la Varșovia

Între 8—11 septembrie 1972 a avut loc la Varșovia un simpozion pe tema *Valorile umaniste și sociale ale literaturilor slave*. Inițiat de U.N.E.S.C.O. și organizat în Polonia de Institutul de cercetări literare și de Comitetul polonez pentru problemele U.N.E.S.C.O., acest simpozion s-a bucurat de o largă participare internațională, întrunind oameni de știință din 20 de țări. Marea majoritate a referatelor și a comunicărilor prezentate, păstrîndu-se între limitele temei simpozionului, au expus, mijlocit sau direct, probleme care s-ar putea aduna în două secțiuni. Prima și cea mai importantă cuprinde subiecte de relații între două sau mai multe literaturi și s-ar putea împărți, la rîndu-i, în trei trepte: a) probleme ale literaturilor slave considerate în context universal: St. Treugutt, *Literatura polonă în perspectiva istoriei poporului și a valorilor universale*; M. Novicov, *Romanul realist rus în contextul literaturii europene* etc. b) ecouri ale literaturilor slave în literatura altor țări: G.C. Kjetsaa, *M. Lermontov în țările scandinave*; I.C. Chițimia, *Rolul politic și social al operei lui Mickiewicz în societatea românească de la mijlocul secolului al XIX-lea*; O. Welsh, *Literatura polonă în Statele Unite*. c) legături existente între două sau mai multe literaturi slave: E. Gheorghiev, *Influențe reciproce între literaturile slave în problema sentimentului comunității de neam*; Th. Eckman, *Teme și trăsături comune ale modernismului slav* etc. Aplicînd rodnic metodele literaturii comparate, autorii s-au străduit de fiecare dată să scoată în evidență trăsăturile diferențiale și contribuția literaturilor slave la închegarea patrimoniului cultural universal.

A doua secțiune se constituie din comunicări care tratează cîte o problemă limitată la un singur sector sau la o singură literatură slavă, firește în lumina temei principale: K. Rosenbaum, *Valorile umaniste ale concepției lui Kollov în problema comunității slave*; N. Kiraly, *Tipologia dramei romantice poloneze*; Z. Foleyewski, *M. Dąbrowska și adevărul ei asupra omului* etc.

La lucrările simpozionului au luat parte și patru specialiști români: prof. I.C. Chițimia, prof. M. Novicov, Stan Velea și Gh. Kövary, primii doi prezentînd și comunicări apreciate. De remarcat, de asemenea, intervențiile la discuții ale prof. I.C. Chițimia în legătură cu poetul renascentist Jan Kochanowski, romanticii Mickiewicz și Słowacki, precum și despre unele raporturi binare între literaturile slave de sud-est.

Stan Velea

Colocviul național de folclor

Facultatea de filologie, respectiv cercul științific de folclor, al Universității din Timișoara a organizat, între 13 și 15 octombrie 1972, cel de-al treilea Colocviu național de folclor, manifestare științifică închinată aniversării a 25 de ani de la proclamarea Republicii. Tematica Colocviului s-a axat în jurul problemelor ridicate de poezia obiceiurilor. La această manifestare au participat cadre didactice și cercetători din Timișoara și din celelalte centre universitare ale țării (București, Iași, Cluj). Printre comunicările prezentate se remarcă G. Tohăneanu, *Neologismul în creațiile eminesciene de inspirație folclorică*, Eugen Todoran, *Substratul folcloric al Nopții de decembrie de Al. Macedonski*, C. Eretescu, *„Fața albă și-a spălat"*, Emilia Comișel, *Poezia ceremonială de nuntă*, I.C. Chițimia, *Valori estetice ale poeziei populare de îngropare*, Mihai Pop, *Faptul folcloric global și cercetarea lui interdisciplinară.*

Ședințele de comunicări au fost urmate de discuții, care au constituit un interesant schimb de opinii, cu concluzii importante pentru dezvoltarea folcloristicii românești.

Eugenia Popeangă

★

La Vălenii de Munte a avut loc, între 27 august și 10 septembrie, a cincia ediție a tradiționalelor cursuri de vară din cadrul *Universității populare „N. Iorga"*. Tema manifestărilor din acest an a fost *Cultura ca acțiune socială*; *sarcinile activității culturale în lumina documentelor Conferinței naționale a P.C.R.* Au avut loc dezbateri, simpozioane, conferințe, comunicări, organizate în cadrul a patru sectoare tematice :

I *Ridicarea nivelului general al cunoașterii*;

II *Cartea — factor de progres social*;

III *Creația artistică populară în viața contemporană*;

IV *Conducerea și organizarea științifică a activității cultural-educative.*

★

Între 20 septembrie — 1 octombrie a avut loc la Pančevo, în R.S.F. Iugoslavia, *Simpozionul dedicat reciprocităților sîrbo (iugoslavo) -române în domeniul literaturii populare.* Lucrările simpozionului s-au desfășurat în mai multe secțiuni, delimitate după temele mari ale cercetării : *Istoricul cercetărilor de folclor, Motive comune, Personaje comune, Folclorul obiceiurilor, Paralelisme lexical-stilistice, Încadrare în folclorul balcanic* etc. La acest simpozion au prezentat comunicări, în cadrul temelor de folcloristică comparată, trei membri ai Institutului de istorie și teorie literară „George Călinescu" : prof. I.C. Chițimia, *Balada Doicin bolnavul în folclorul sîrbocroat și românesc*; Mircea Anghelescu, *Variante românești ale baladei lui Doncilă*; George Muntean, *Motivul construcției (homo aedificans) în literaturile zonei carpato-balcanice.* În cadrul simpozionului au avut loc asemenea o seară de poezie românească din Iugoslavia și spectacole de folclor sîrbesc și românesc.

★

La Matrafüret, în Ungaria, a avut loc între 1—4 octombrie un *Colocviu internațional dedicat problemelor epocii luminilor* în Europa centrală. Din partea specialiștilor români au participat la acest colocviu prof. Paul Cornea și A. Marino. În cadrul Colocviului au fost prezentate trei rapoarte ale organizatorilor, urmate de discuții, la care au participat, cu intervenții substanțiale, prof. Paul Cornea și Adrian Marino.

★

A XII-a *Conferință internațională de studii clasice* a avut loc la Cluj, între 7—8 octombrie. Desfășurată sub auspiciile Comitetului *Eirene*, creat în 1956, această ediție a Conferinței a reunit societățile de studii clasice din țările socialiste europene, precum și alte participări internaționale. Lucrările Conferinței au fost organizate de Societatea Română de studii clasice și s-au desfășurat sub conducerea unui comitet alcătuit din acad. C. Daicoviciu, acad. Al. Graur, D.M. Pippidi, I. Fischer, N. Lascu, P. Protase.

★

În vechea reședință domnească a Țării Românești, Curtea de Argeș, s-a desfășurat, între 9—15 octombrie, *Săptămîna vechii culturi românești* — prima sesiune de manifestări dedicate celor opt secole de cultură românească veche (sec. X—XVIII). În ziua deschiderii, s-a precizat scopul acestei manifestări, pentru punerea în lumină a valorii și vechimii culturii românești : crearea la Curtea de Argeș a unui centru permanent de cercetare a culturii vechi, cu participarea anuală a cercetătorilor din întreaga țară. În primele două zile ale sesiunii a avut loc Conferința națională a cercetătorilor limbii, literaturii și artei vechi românești, iar în zilele săptămînii următoare s-au prezentat numeroase comunicări științifice, dintre care remarcăm contribuțiile unor specialiști în problemele literaturii vechi, precum Zoe Dumitrescu-Bușulenga, I.C. Chițimia, Al. Piru, Dan Zamfirescu.

★

În săptămîna 13—18 noiembrie s-a redeschis, la Facultatea de limba și literatura română, activitatea *Catedrei Eminescu*, care se va desfășura sub trei forme : cursul special *Eminescu și literatura universală (confluențe, izvoare)*, ținut de prof. Zoe Dumitrescu-Bușulenga, șefa catedrei ; seminarul special *Variantele eminesciene* (analiză de text), condus de prof. Gh. Bulgăr ; un curs facultativ săptămînal cu participare liberă, la care se vor prezenta aspecte noi în cercetarea biografiei și operei eminesciene. Prima temă (sîmbătă, 18 noiembrie), *Limbajul poetic eminescian în lumina ultimelor cercetări*, a fost prezentată de Gh.Bulgăr.

★

Institutul de istorie și teorie literară „George Călinescu" a inițiat în această toamnă în două centre universitare din țară întîlniri între membri al Institutului și cadre didactice de specialitate din învățămîntul mediu și superior, avînd ca temă de discuție profilul și orientarea „Revistei de istorie și teorie literară". La întîlnirea de la Timișoara au participat prof. I.C. Chițimia, Ov. Papadima, Eugenia Popeangă, Despina Tomescu, Mihai Vornicu, iar la cea de la Craiova, prof. Al. Dima, prof. I.C. Chițimia, Stan Velea, Dorina Grăsoiu. Aceste acțiuni, menite să contribuie la un mai viu contact cu preocupările și opiniile cititorillor revistei, au fost deosebit de rodnice, prin sugestiile și propunerile făcute. Sînt plănuite în continuare asemenea întîlniri cu publicul cititor la Cluj și Iași, întîlniri care vor duce la o mai bună cunoaștere a revistei noastre și a activității Institutului.

Dana Popescu

Din activitatea științifică a Institutului de istorie și teorie literară „George Călinescu"

Lucrări efectuate în 1972

În conformitate cu planul de cercetare aprobat de Academia de Științe Sociale și Politice, la Institutul de istorie și teorie literară „George Călinescu" au fost efectuate în anul 1972 următoarele lucrări :

Literatura română contemporană. Din această lucrare vastă (inclusă în plan ca o temă prioritară) a fost realizat volumul I, dedicat poeziei. În afara unor capitole cu caracter sintetic — de introducere, de prezentare a unor „momente" semnificative în dezvoltarea poeziei postbelice — volumul cuprinde cîteva sute de articole, constituind astfel o trecere în revistă aproape exhaustivă a creației poetice din ultimii 30 de ani. Sub conducerea lui Marin Bucur, șef al sectorului de literatură contemporană, la întocmirea volumului și-a adus contribuția un colectiv larg de cercetători format din N. Balotă, Al. Săndulescu, Rodica Florea, Emil Manu, Marcel Duță, George Muntean, Roxana Sorescu-Butnaru, Ileana Verzea, Mircea Anghelescu, Mioara Apolzan, Dorina Grăsoiu, Vasile Marian ș. a.

Valorificarea moștenirii literare. Din această temă, programată pentru doi ani, a fost realizată prima parte. Finisată, ea va reprezenta o trecere în revistă exhaustivă a realizărilor din acest domeniu, obținute în ultimele trei decenii : pe plan editorial, istoric-critic, de

popularizare etc. Obiectivul științific pe care și l-a propus colectivul îndrumat de Ovidiu Papadima, șeful sectorului de literatură română, format din Bucur Țincu, I. Oprișan, Anca Rizescu, Stancu Ilin, Rodica Stein, este deci în același timp de informare și de evaluare.

Romantismul românesc în perspectivă interdisciplinară. Lucrarea este o încercare de abordare a romantismului din puncte de vedere diferite: se studiază ideologia estetică a curentului, ideologia social-politică, tematica și motivele literaturii romantice, probleme de stil și expresivitate, romantismul ca stil de viață. Pe lîngă scopul intrinsec al lucrării — monografierea unui curent — se urmărește și un scop metodologic: valorificarea muncii de echipă în cadrul unei colaborări între specialiști în discipline diferite. Tema a fost realizată de membrii colectivului de literatură română modernă, sub conducerea profesorului Paul Cornea: Roxana Sorescu-Butnaru, Dorina Grăsoiu, Despina Tomescu, Mioara Apolzan, Mihai Vornicu, Francisc Giotta. Pentru realizarea capitolului despre stil și expresivitate au fost solicitați specialiști din afara Institutului.

Documente și manuscrise literare, volumul IV, care va da publicității un număr de documente inedite din arhiva Institutului și din alte fonduri, realizat de colectivul condus de prof. Paul Cornea și format din Elena Piru, Andrei Nestorescu și Petre Costinescu.

Bibliografia istoriografiei literare române vechi. Lucrarea, realizată de colectivul sectorului de literatură română veche, condus de prof. I. C. Chițimia și format din Mircea Anghelescu, Cătălina Velculescu, Liliana Dorobanțu, Mihai Moraru, face parte dintr-un program mai vast, care urmărește realizarea unei bibliografii analitice a literaturii române vechi.

Tratatul de teoria literaturii. Partea I — *Genul liric* — realizată în 1972, conține: a) genul liric din punct de vedere estetic — introducere teoretică; b) evoluția conceptului de liric pe plan universal și în literatura română; c) speciile lirice, prezentate de asemenea teoretic și istoric, cu accent special pe dezvoltarea lor în literatura română. În 1973 acestor capitole li se vor adăuga un număr de studii privitoare la aspectele liricului și ale lirismului în contemporaneitate. Lucrarea a fost realizată de colectivul sectorului de teorie a literaturii condus de Al. Săndulescu și format din Marcel Duță, N. Balotă, D. Pillat, Adriana Mitescu, Vasile Marian etc.

Dicționar de critică literară, întocmit în perioada 1969—1971, la început sub îndrumarea lui Vladimir Streinu, iar apoi a unui colectiv format din prof. Mihai Novicov, Al. Săndulescu, N. Balotă și Marcel Duță, cu colaborarea unui colectiv larg de cercetători din cadrul sectorului de teoria literaturii. Lucrarea va fi predată spre publicare Editurii Academiei.

Relații ale literaturii române cu literaturile europene în secolul XX — o culegere de studii grupate în jurul a două modalități ale cercetării comparatiste:

— ecouri ale literaturilor străine în România, cuprinzînd lucrări referitoare la receptarea unei literaturi în presa sau traducerile românești, scriitori străini în România, motive și teme de circulație universală în opera unor scriitori români etc.

— ecouri ale literaturii române în alte literaturi — lucrări referitoare la cercetători străini despre literatura română, scriitorii români în alte literaturi, paralelisme de genuri literare în două sau mai multe literaturi.

Lucrările au fost coordonate de prof. Al. Dima, prof. I. C. Chițimia și Stan Velea și efectuate de un colectiv format din Cornelia Ștefănescu, Mircea Berindei, Eugenia Oprescu, Viorica Nișcov, Mihaela Șchiopu, Medeea Freiberg, Simona Cioculescu, Ileana Verzea, Gh. Ceaușescu, Eugenia Popeangă, Ana-Maria Topală, Mihaela Hașeganu, Luminița Beiu-Paladi, Catrinel Petrulian.

Volume publicate

Dintre volumele realizate anterior pe baza planului de cercetare de către membrii Institutului și apărute în cursul anului 1972, semnalăm:

Istoria și teoria comparatismului în România, apărută la Editura Academiei, sub îngrijirea

științifică a prof. Al. Dima și Ovidiu Papadima. Din sumarul lucrării, care se deschide cu o *Prezentare* semnată de Al. Dima, citățm : *Deschidere spre literatura europeană* (Ovidiu Papadima), *Manifestări comparatiste românești în a doua jumătate a secolului al XIX-lea* (Rodica Florea), *Formarea școlii românești de comparatism* (I. Oprișan), *Comparatismul românesc interbelic* (Emil Manu), *Dezvoltarea contemporană a comparatismului românesc. Școală, concepție și manifestare* (Marin Bucur), *Dezvoltarea actuală. Literatura comparată în Republica Socialistă România* (Al. Dima) — precum și capitole privind contribuția cercetătorilor maghiari și sași din România la dezvoltarea comparatismului românesc, redactate de David Gyula, Engel Károly, Bernhard Capesius.

Dintre lucrările realizate în afara planului, prin contribuții voluntare, semnalăm volumul *Reviste progresiste românești interbelice*, apărut la Editura Minerva și elaborat de un colectiv condus de Marin Bucur și format din : Rodica Florea, Stancu Ilin, Medeea Freiberg, Mioara Apolzan, Emil Manu, Petre Costinescu, Ileana Verzea, Rodica Stein, Roxana Sorescu-Butnaru. Volumul cuprinde monografii analitice și sintetice a aproape 30 de reviste literare sau cu caracter cultural, conduse sau influențate de mișcarea democratică și muncitorească dintre cele două războaie mondiale.

Sesiune jubiliară

Institutul de istorie și teorie literară „George Călinescu" a organizat pe data de 27 decembrie 1972 o sesiune de comunicări dedicată celei de a 25-a aniversări a proclamării Republicii.

După un cuvînt de deschidere rostit de prof. Al. Dima, directorul Institutului, care a reliefat rolul și locul Institutului în contextul social și politic actual, au fost prezentate *Aspecte ale poeziei românești actuale*. Marin Bucur a vorbit despre principiile și metodele care au stat la baza elaborării primului volum din *Istoria literaturii române contemporane*, arătînd că lucrarea este concepută într-o dublă perspectivă — istorică și critică — și este inițiată din conștiința necesității angajării istoriei literare în contemporaneitate, ca și dintr-un simț al responsabilității critice față de prezent, în numele și din perspectiva unor valori artistice naționale.

În continuare, cîțiva dintre cercetători care colaborează la această lucrare au prezentat următoarele comunicări : Rodica Florea — *Demostene Botez, poezia împlinirilor umane* ; G. Muntean — *Drama lucidității în poezia lui Al. Philippide* ; Adriana Mitescu — *Zaharia Stancu, cîntecul de dragoste* ; Anca Rizescu — *Eugen Jebeleanu, poet al dragostei și al cetății* ; Emil Manu — *Structuri noi în poezia lui Virgil Teodorescu* ; Roxana Sorescu-Butnaru — *Mitul prometeic în poezia lui Mihai Beniuc*.

SUMARUL „REVISTEI DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ" PE ANUL 1972

Istorie literară română

ANGHELESCU, MIRCEA, *Satanismul bacovian*, nr. 2, p. 229—235.

BOROIANU, C., *Liviu Rebreanu la „Astra"*, nr. 2, p. 291—307.

BUCUR, MARIN, *Poezia conceptelor la Ion Heliade Rădulescu*, nr. 2, p. 407—417.

CEAUŞESCU, GHEORGHE, *Const. T. Stoika, comemorarea a 80 de ani de la naştere*, nr. 4, p. 711—714.

CIOCULESCU, BARBU, *Dualitatea ris-plins în poezia lui Bacovia*, nr. 2, p. 207—213.

CIUDARIU, MIHAI, *Un junimist uitat: N. Basilescu*, nr. 4, p. 699—710.

CORNEA, PAUL, *Titanismul în romantismul românesc de pînă la Eminescu*, nr. 1, p. 137—151.

DIMA, AL., *Aspecte specifice româneşti ale curentelor literare internaţionale*, nr. 1, p. 97—107.

DUŢU, ALEXANDRU, *Iluminism şi preromantism în cultura română. Mărturia adusă de traducerile din Restif de la Bretonne*, nr. 1, p. 129—137.

FLOREA, RODICA, *Demostene Botez*, nr. 4, p. 643—648.

GRAUR, DOINA şi ŢINCU, BUCUR, *Ion Chinezu, istoric şi critic literar*, nr. 4, p. 613—625.

GRĂSOIU, DORINA, *Ileana Mălăncioiu, profil literar*, nr. 3, p. 491—499.

IANCU, VICTOR, *Ecourile umanismului în ţările române*, nr. 1, p. 107—113.

ILIN, STANCU, *Ion Heliade Rădulescu şi tinerii pozitivişti*, nr. 3, p. 417—421.

MANU, EMIL, *Introducere în cromatica bacoviană*, nr. 2, p. 211—263.

MANU, EMIL, *Ion Caraion*, nr. 4, p. 671—678.

MITESCU, ADRIANA, *Imagine şi materie în poetica bacoviană*, nr. 2, p. 213—219.

MORARU, MIHAI, *Alegoria animalieră şi fantasticul animalier în* **Istoria ieroglifică**, nr. 3, p. 481—491.

MOTEŢ, TEODORA, *Observaţii asupra neologismului în poezia lui George Toparceanu*, nr. 2, p. 287—291.

MUNTEAN, GEORGE, *Poetul Vladimir Streinu*, nr. 2, p. 235—245.

MUNTEAN, GEORGE, *Al. Philippide, poet şi eseist*, nr. 4, p. 649—661.

OPRIŞAN, I., *Orizontul satului sadovenian*, nr. 2, p. 191—207.

PAPADIMA, OV., *Coordonate europene şi aspecte specifice ale iluminismului românesc*, nr. 1, p. 121—129.

PAPADIMA, OV., *Eliade văzut de Eminescu*, nr. 3, p. 395—401.

PĂCURARIU, D., *Aspecte specifice ale clasicismului în literatura română*, nr. 1, p. 113—121.

POP, ION, *Avangarda poetică românească în contextul mişcării europene*, nr. 1, p. 159—163.

POPA, N.I., *Aspecte specifice naţionale ale simbolismului*, nr. 1, p. 55—61.

POPEANGĂ, EUGENIA, *Atitudini în epocă*, nr. 3, p. 421—427.

SORESCU, ROXANA, *Scepticul tînăr Grigore Ilariu*, nr. 4, 685—691.

ŞTEFĂNESCU, CORNELIA, *Ion Călugăru, medalion la o aniversare*, nr. 3, p. 435—439.

ŞTEFĂNESCU, CORNELIA, *Un romancier în perspectiva curentelor literare*, nr. 1, p. 159—163.

TOMESCU, DESPINA, *Dramaturgia pe teme istorice a lui Vasile Alecsandri*, nr. 2, p. 261—279.

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 1, p. 167—170, Bucureşti, 1973

TOMESCU, DESPINA, *Date despre un scriitor franco-român*; *Antonin Roque*, nr. 4, p. 689—697.
ȚINCU, BUCUR, *Heliade în conștiința Transilvaniei*, nr. 3, p. 401—407.
VELCULESCU, CĂTĂLINA, *Probleme ridicate de cercetările recente în domeniul cărților populare*, nr. 4, p. 627—636.
VERZEA, ILEANA, *Preocupări literare în publicații studențești progresiste*, nr. 3, p. 427—435.
VLAD, ION, N. *C. Dumitrescu-Iași, estetician și critic literar*, nr. 4, p. 605—612.
VLAD, ION, *Geo Bogza*, nr. 4, p. 663—670.
VORNICU, MIHAI, *Masca poetică a lui George Bacovia*, nr. 2, p. 223—229.
VORNICU, MIHAI, *Închinătorii Mnemosynei*, nr. 3, 471—481.

Teorie literară și sociologie

BUCUR, MARIN, *Posibile sinonimii în definirea curentelor literare*, nr. 1, p. 67—73.
BUCUR, MARIN, *Pluralitatea interpretării și unicitatea limbajului poetic*, nr. 2, p. 245—251.
BUCUR, MARIN, *Cercetarea istorico-literară în perspectiva ultimelor apariții editoriale*, nr. 4, p. 589—594.
DIMA, AL., *Perioade și curente literare*, nr. 2, p. 187—191.
GIOTTA, FRANCESCO, *Probleme ale avangardei din perspectivă sociologică*, nr. 3, p. 463—471.
MITESCU, ADRIANA, *Convenție și creație în poezia modernă*, nr. 3, p. 445—455.
NOVICOV, MIHAI, *Artistul și societatea. Structurile sociale și statutul artistului*, nr. 4, p. 601—604.
PAPU, EDGAR, *Inițiativa națională și inițiativa internațională*, nr. 1, p. 187—191.
SĂNDULESCU, AL., *Literatura epistolară (Considerații teoretice)*, nr. 2, p. 279—287.
SORESCU, ROXANA, *O posibilitate de a concepe sociologia literaturii: Corelarea funcțională a structurilor dinamice*, nr. 2, p. 251—261.
SORESCU, ROXANA, *Conceptele de motiv și temă în analiza operei poetice*, nr. 3, p. 439—445.
VASILE, MARIN, *Avangarda literară — termeni și semnificații*, nr. 3, p. 455—463.
ZAMFIRESCU, ION, *Pentru o istorie a problemei: elemente naționale în creația literară universală*, nr. 1, p. 61—67.

Literatură universală și comparată

BEIU-PALADI, LUMINIȚA, *Alberto Moravia. De la romanul eseu la romanul romanului*, nr. 3, p. 515—523.
BUCUR, MARIN, *O viziune contemporană asupra lui Michelet. La voie royale de Paul Viellenaix*, nr. 4, p. 679—682.
CHIȚIMIA, I.C., *Umanismul occidental și umanismul sud-est european*, nr. 1, p. 25—31.
CIOCULESCU, SIMONA, *Începuturile poeziei cehe moderne: Karel Hynek Macha*, nr. 3, p. 499—505.
DUMITRESCU-BUȘULENGA, ZOE, *Literatura națională la sfîrșitul Renașterii*, nr. 1, p. 31—35.
HAMMER, KLAUS, *Heinnrich Mann și romanul modern al secolului al XX-lea*, nr. 2, p. 307—319.
HAȘEGANU, MIHAELA, *Motive, metafore și simboluri la Melville (Moby Dick)*, nr. 3, p. 523—533.
MOCANU, ȘUKRAN, VUAP, *Unele aspecte ale literaturii tătare moderne*, nr. 3, p. 541—548.
NIȘCOV, VIORICA, *Note la opera lui Novalis. Caracterele filozofiei politice*, nr. 2, p. 327—347.
NOVICOV, MIHAIL, *Satira și fantasticul la Mihail Bulgakov*, nr. 3, p. 429—505.
PETRULIAN, CATRINEL, *Între realism și absurd — Harold Pinter*, nr. 3, p. 533—541.
POPEANGĂ, EUGENIA, *Romanul latino-american contemporan*, nr. 2, p. 347—353.
RUSU, LIVIU, *Contribuția literaturilor naționale la formarea curentelor internaționale*, nr. 1, p. 17—25.

SĂNDULESCU, AL., *Scrisorile Doamnei de Sevigné*, nr. 4, p. 637—641.
VELEA, STAN, *Romantismul polonez în perspectiva europeană*, nr. 1, p. 35—43.
VELEA, STAN, *C.K. Norvid, — 150 de ani de la naștere*, nr. 2, p. 319—327.

Folclor

CHIȚIMIA, I.C., *Folcloristica românească în ultimele decenii*, nr. 4, p. 595—599.

Recenzii

AVRAM, MIRCEA, *Cartea românească manuscrisă*, nr. 2, p. 355—357 (Mircea Anghelescu).
Amintiri despre Caragiale, nr. 3, p. 552—554 (Iordan Datcu).
Analele științifice ale Universității Al. I. Cuza din Iași, nr. 3, p. 561—563 (Mircea Anghelescu).
BOUSOÑO, CARLOS, *Teoría de la expresión poética*, nr. 3, p. 573—576 (Domnița Dumitrescu).
BARNOUW, DAGMAR, *Entzückte Anschauung Sprache und Realität in der Lyric Mörikes*, nr. 4, p. 727—728 (Virgil Nemoianu).
CORNEA, PAUL, *Originile romantismului românesc*, nr. 4, p. 717—719 (Virgil Nemoianu).
DUNĂREANU, ELENA, *Calendare românești sibiene* (1793—1970), nr. 2, p. 355—357 (Mircea Anghelescu).
DAMIAN, S., *G. Călinescu romancier*, nr. 2, p. 364—368 (Dinu Pillat).
DIMA, AL., *Principii de literatură comparată*, nr. 4, p. 717—719 (Mihai Diaconescu).
„ Encounter" nr. 2, p. 382—383 (Mihaela Hașeganu).
EMINESCU, M., *Poezii, ed. Murărașu*, nr. 3, p. 549—552 (Gh. Ceaușescu).
FÜGEN, HANS, NORBERT, *Die Hauptrichtungen der Literatursociologie und ihn Methoden*, nr. 3, p. 565—568 (Mihail Novicov).
GAFIȚA, MIHAI, *Duiliu Zamfirescu*, nr. 3, p. 554—559 (Stan Velea).
GÁLDI, LADISLAU, *Introducerea în istoria versului românesc*, nr. 3, p. 559—561 (Marin Bucur).
GUILLÉN, CLAUDIO, *Literature as System*, nr. 3, p. 568—570 (Virgil Nemoianu).
GOYANES, MARIANO Baquero, *Estructura de la novela actual*, nr. 4, p. 735—738 (Domniță Dumitrescu).
IOSIFESCU, S., *Literatura de frontieră*, nr. 2, p. 370—372 (Rodica Stein).
KOCOWNA, BARBARA, *Reymont*, nr. 4, p. 728—730 (Stan Velea).
LEISH, ARCHIBALD, MAC, *Party and Experience*, nr. 2, p. 378—381 (Catrinel Petrulian).
Lucrări moderne de stilistică spaniolă, nr. 2, p. 384—387 (Domnița Dumitrescu).
MATEI DUMITRU, *Tradiție și inovație în artă*, nr. 3, p. 563—565 (Marcel Duță).
POPESCU, ION, *Amintiri despre Eminescu*, nr. 2, p. 357—361 (Ioana Anghelescu).
PANAITESCU, D.D., *Carnet inactual*, nr. 2, p. 368—370 (Mihaela Șchiopu).
Positions et oppositions sur le roman contemporain, nr. 2, p. 374—376 (Marin Bucur).
Popovici, D., *Studii literare*, vol. I, nr. 4, p. 715—716 (Mircea Anghelescu).
Popa, Marian, *Dicționar de literatură română contemporană*, nr. 4, p. 721—727 (Bucur Țincu).
„ *Prohemio*", nr. 4, p. 732—735 (Domnița Dumitrescu).
„ *Romantisme*", nr. 2, p. 377—378 (Marin Bucur).
Sipala, Paolo Mario, *Da Carducci a Quasimodo*, nr. 3, p. 571—573 (Ana Ioachim).
Scrisori către Ibrăileanu, II, nr. 2, p. 361—364 (Iordan Datcu).
Vulcan, Iosif, A. *Kisfaludy tarsasagbad*, nr. 2, p. 372—374 (Emere Kis).
Zarifopol, Paul, *Pentru arta literară*, ed. Al. Săndulescu, nr. 4, p. 219—721 (Adriana Mitescu).
Zaicik, Olga, *Henryk Sienkiewicz*, nr. 4, p. 730—732 (Stan Velea).

Cronica

Beiu-Paladi, Luminița, *A treia consfătuire de literatură comparată*, nr. 1, p. 169—170.

I.I., *Un colocviu de literatură comparată la Budapesta*, nr. 1, p. 171—173.

Novicov, Mihai, *Un simpozion internațional dedicat lui Dostoievski*, nr. 1, p. 173—174.

Novicov, Mihai, *Un simpozion românesc dedicat lui Dostoievski*, nr. 1, p. 175—176.

Tănăsescu, Grigore, *Probleme de istorie și teorie literară în dezbaterea celui de-al XIV-lea Congres internațional de Studii Bizantine*, nr. 1, p. 177—180.

DISCUȚII la *A treia consfătuire de literatură comparată, București*, 1971.

Berindei, Mircea, Birăescu, Liviu, Chițimia, I.C., Czehi Iulius, Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, Dima, Al., Freiberg, Medeea, Hașeganu, Mihaela, Lăzărescu, Dan, Novicov, Mihai, Rusu, Liviu, Velea, Stan, Verzea, Ileana, nr. 1, p 79—97, p. 163—169.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

„ Revista de istorie şi teorie literară" publică studii şi articole privind istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii şi folclorului literar. De asemenea, recenzii asupra lucrărilor de ştiinţă literară şi a publicaţiilor de specialitate din ţară şi din străinătate.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autori au drept la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa Comitetului de redacţie, Bulevardul Republicii, nr. 73, Bucureşti.

Ostra

Din sumarul numărului următor:

- 300 de ani de la nașterea lui Dimitrie Cantemir *(studii de I. C. Chițimia, Mircea Anghelescu, Mihai Moraru, V. Harea, Gh. I. Constantin, George Nițu).*

- *Cătălina Velculescu,* Observații asupra „Cronicii lui Mihai Viteazul" din „Letopisețul Cantacuzinesc"
- *Bucur Țincu,* Oct. Goga în critica literară contemporană
- *Mihai Vornicu,* Principii de estetică argheziană
- *Simion Bărbulescu,* Publicistica lui Demostene Botez
- *Adriana Mitescu,* Stagnare și inovație în poetica modernă

- Puncte de vedere: *Marin Bucur,* Ipostaze critice ale limbajului criticii contemporane

- Texte și documente : *Ariadna Camariano-Cioran:* Precizări și identificări privind traducerile românești din greacă (sec. XVIII).

- Revista revistelor: *Andrei Nestorescu,* „Manuscriptum"

- Recenzii: *P. Vaida,* D. Cantemir și umanismul; *I. Heliade-Rădulescu,* Scrisori și acte; *„Dacia literară"; Fănică N. Gheorghe,* M. Eminescu ; *Romul Munteanu,* Profiluri literare; „Musulmanske junačke pjesme" *ș.a.*

Lei 25

I. 2757

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Institutul de istorie și teorie literară „George Călinescu"

Revista de istorie și teorie literară

Din sumar:

Șase puncte de vedere asupra lui **Dimitrie Cantemir:** reprezentant al epocii sale (I. C. Chițimia); semnificațiile construcției labirintice în *Istoria ieroglifică* (Mihai Moraru); **Cantemir** și literatura orientală (Mircea Anghelescu); ideea de ciclu istorico-geografic la **Dimitrie** și **Antioh Cantemir** (V. Harea); domnul moldovean despre Nastratin Hogea (Gh. I. Constantin); arta discursului său literar (G. Nițu).

Principii de estetică argheziană (Mihai Vornicu). Stagnare și inovație în poetica modernă (Adriana Mitescu). Ipostaze critice ale limbajului critic (M. Bucur). Structuralismul genetic (M. Novicov).

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

TOM 22

2

1973

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 22, NR. 2, 1973

1990

IUL. 2005

1 IUL. 2011

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct: M. NOVICOV

Membri: ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA
I. C. CHIȚIMIA
OVIDIU PAPADIMA
PAUL CORNEA
AL. SĂNDULESCU
STAN VELEA
N. BALOTĂ
MARIN BUCUR
ELENA PIRU
GEORGE MUNTEAN
GHEORGHE PIENESCU

Secretar de redacție: BARBU CIOCULESCU

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ paraît 4 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de § 4.— ; FF20.— ; £ 0,10.—

Toute commande de l'étranger sera adressée à Rompresfilatelia, Boîte postale 2001 — telex 011631, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger. En Roumanie, vous pourres vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară, revistele se pot procura (direct sau prin poștă) și prin PUNCTUL DE DESFACERE al EDITURII ACADEMIEI, București, str. Gutenberg, 3 bis, Sectorul VI.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Rompresfilatelia, Căsuța poștală 2001 — telex 011631, București, Republica Socialistă România, sau prin reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție al „Revistei de istorie și teorie literară".

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
B-dul Republicii, nr. 13
București

I 2757

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

TOMUL 22
Nr. 2, 1973

Revista de istorie și teorie literară

Sumar

IAȘI 2022

Pag.

TREI SUTE DE ANI DE LA NAȘTEREA LUI DIMITRIE CANTEMIR

I. C. CHIȚIMIA, Dimitrie Cantemir, reprezentant al epocii sale în plan european . . 177
MIHAI MORARU, Construcția labirintică și semnificațiile ei în *Istoria ieroglifică* . . . 187
MIRCEA ANGHELESCU, Dimitrie Cantemir și literatura orientală 195
V. HAREA, Ideea ciclurilor istorico-geografice la D. Cantemir și Antioh Cantemir . . . 201
GH. I. CONSTANTIN, Dimitrie Cantemir despre Nastratin Hogea. 209
GEORGE NIȚU, Arta discursului literar la Dimitrie Cantemir. 213

★

CĂTĂLINA VELCULESCU, Observații asupra *Cronicii lui Mihai Viteazul* din *Letopisețul cantacuzinesc* 219
BUCUR ȚINCU, Octavian Goga și critica literară contemporană 225
MIHAI VORNICU, Principii de estetică arghezian 235
SIMION BĂRBULESCU, Publicistica lui Demostene Botez 247
ADRIANA MITESCU, Stagnare și inovație în poetica modernă 255

Puncte de vedere

MARIN BUCUR, Ipostaze critice ale limbajului criticii contemporane . . . 265

Texte și documente

ARIADNA CAMARIANO-CIORAN, Precizări și identificări privind unele traduceri românești din greacă (sec. al XVIII-lea) 271

19029

Note și comentarii

M. NOVICOV, „Structuralismul genetic" și „școala sociologică" rusă din anii douăzeci 281
STAN VELEA, Pledoarie pentru o bibliografie a literaturii române 285

Revista revistelor

ANDREI NESTORESCU, *Manuscriptum* 289

Recenzii

PETRU VAIDA, *Dimitrie Cantemir și umanismul*, Ed. Minerva, (Universitas), 1972, 309 p. *(Mihai Marta);* G. MIHĂILĂ, *Contribuții la istoria culturii și literaturii române vechi*, Ed. Minerva, 1972, 414 p. *(Dan Horia Mazilu);* *„DACIA LITERARĂ" sub redacția lui Mihail Kogălniceanu*, studiu introductiv, ediție de Maria Platon, Ed. Minerva 1972 *(Despina Tomescu);* ION HELIADE-RĂDULESCU, *Scrisori și acte*, Ed. Minerva, 1972, 677 p. *(Șt. Cazimir);* I. PERVAIN și IOAN CHINDRIȘ, *Corespondența lui Alexandru Papiu-Ilarian*, Ed. Dacia, Cluj, 1972 *(Emil Manu);* Al. SĂNDULESCU, *Literatura epistolară*, Ed. Minerva (col. „Universitas"), 1972, 375 p. *(Liviu Petrescu);* FĂNICĂ N. GHEORGHE, *Mihai Eminescu. Analize și sinteze*, Ed. didactică și pedagogică, 1972, 243 p. *(Gh. Ceaușescu);* ROMUL MUNTEANU, *Profiluri literare*, Ed. Univers, 1972 *(Ileana Verzea); Musulmanske junačke pjesme*, Zagreb, 1969; „Makedonski folklor" (Skopje), III, 1970, nr. 5—6 *(Victoria Frîncu); Comparative Literature. Matter and Method*, editată și comentată de A. Owen-Aldridge, University of Illinois Press, 1969 *(Mihaela Hașeganu* și *Medeea Freiberg); The American Novel and the Nineteen Twenties*, General Editors Malcolm Bradbury and David Palmer, London, Edward Arnold Publishers Ltd, 1971 (Stratford—upton—Avon Studies, 13) *(Dana Guran Albu); Actualitatea literară spaniolă și latino-americană (Domnița Dumitrescu).* 295

Cărți noi 329

Actualitatea științifică 335

TOME 22
N° 2, 1973

Revue d'histoire et de théorie littéraire

Sommaire

Page

300e ANNIVERSAIRE DE LA NAISSANCE DE DIMITRIE CANTEMIR

I. C. CHIȚIMIA, Démètre Cantemir, représentant de son époque en plan européen . . . 177
M IHAI MORARU, Construction en labyrinthe et ses significations dans *L'Histoire hiéroglyphyque* 187
M IRCEA ANGHELESCU, Dimitrie Cantemir et la littérature orientale 195
V. HAREA, L'idée des cycles historico-géographiques chez Dimitrie Cantemir et chez Antioh Cantemir 201
GH. I. CONSTANTIN, Dimitrie Cantemir sur Nastratine Hogea 209
GE ORGE NIȚU, L'art du discours littéraire chez Dimitrie Cantemir 213

✱

CĂTĂLINA VELCULESCU, Remarques concernant la *Chronique de Michel le Brave* de la *Chronique des Cantacuzènes* 219
BUCUR ȚINCU, Octavian Goga et la critique littéraire contemporaine 225
MIHAI VORNICU, Principes d'esthétique arghezienne 235
SIMION BĂRBULESCU, Demostene Botez, publiciste 247
ADRIANA MITESCU, Stagnation et innovation dans la poétique moderen 255

Points de vue

MARIN BUCUR, Hypostases critiques du langage de la critique contemporaine 265

Textes et documents

ARIADNA CAMARIANO-CIORAN, Précisions et identifications concernant certaines traductions roumaines du grec (XVIIIe siècle). . . . 271

Notes et commentaires

M. NOVICOV, ,,Le structuralisme génétique'' et ,,l'école sociologique'' russe pendant les années 1920-1930 281
STAN VELEA, Plaidoirie pour une bibliographie de la littérature roumaine 285

La revue des revues

ANDREI NESTORESCU, Manuscriptum 289

Comptes rendus

PETRU VAIDA, *Dimitrie Cantemir et l'humanisme*, Ed. Minerva, (Universitas), 1972, 309 p. *(Mihai Marta)*; G. MIHĂILĂ, *Contributions à l'histoire de la culture et de la littérature roumaine ancienne*, Ed. Minerva, 1972, 414 p. *(Dan Horia Mazilu)*; *„DACIA LITERARA" sous la rédaction de Mihail Kogălniceanu.* Étude introductive, édition de Maria Platon, Ed. Minerva, 1972 *(Despina Tomescu)*; ION HELIADE-RĂDULESCU, *Lettres et actes*, Ed. Minerva, 1972, 677 p. *(Șt. Cazimir)*; I. PERVAIN et IOAN CHINDRIȘ, *La correspondance de Al. Papiu-Ilarian*, Ed. Dacia, Cluj, 1972 *(Emil Manu)*; AL. SĂNDULESCU, *La littérature épistolaire*, Ed. Minerva (col. Universitas), 1972, 375 p. *(Liviu Petrescu)*; FĂNICĂ N. GHEORGHE, *Mihail Eminescu. Analyses et synthèses*, Ed. didactică și pedagogică, 1972, 243 p. *(Gh. Ceaușescu)*; ROMUL MUNTEANU, *Profils littéraires*, Ed. Univers, 1972 *(Ileana Verzea)*; *Musulmanske junačke pjesme*, Zagreb, 1972, 651 p.; „Makedonski Folklor" (Skopje), III, 1970, nr. 5—6 *(Victoria Frîncu)*; *Comparative Literature. Matter and Method*, editată și comentată de A. Owen-Aldridge, University of Illinois Press, 1969 *(Mihaela Hașeganu și Medeea Freiberg)*; *The American Novel and the Nineteen Twenties* General Editors Malcolm Bradbury and David Palmer, London, Edward Arnold Publishers Ltd. 1971 (Stratford-upton-Avon Studies, 13) *(Dana Guran Albu)*; *L'Actualité littéraire espagnole et latino-américaine, (Dinuța Dumitrescu)*. 295

Livres nouveaux 329

L'actualité scientifique 335

ТОМ 22
№ 2, 1973

Журнал по истории и теории литературы

Содержание

Стр.

ТРИСТА ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ДИМИТРИЯ КАНТЕМИРА

И. К. КИЦИМИЯ, Димитрий Кантемир — представитель своей эпохи в европейском плане 177
МИХАЙ МОРАРУ, Лабиринтная композиция и ее функции в *Иероглифической истории* 187
МИРЧА АНГЕЛЕСКУ, Димитрий Кантемир и восточная литература 195
В. ХАРЯ, Идея историко-географических циклов у Димитрия Кантемира и Антиоха Кантемира 201
Г. И. КОНСТАНТИН, Димитрий Кантемир о Насреддине Ходжа 209
ДЖОРДЖЕ НИЦУ, Искусство литературной речи у Димитрия Кантемира . . . 213

★

КЭТЭЛИНА ВЕЛКУЛЕСКУ, Замечания о *Хронике Михая Храброго* из *Кантакузинской летописи* 219
БУКУР ЦИНКУ, Октавиан Гога и современная литературная критика 225
МИХАЙ ВОРНИКУ, Принципы эстетики Аргези 235
СИМИОН БАРБУЛЕСКУ, Публицистика Демостене Ботеза 247
АДРИАНА МИТЕСКУ, Застой и обновление в современной поэтике 255

Точки зрения

МАРИН БУКУР, Критические ипостаси языка сегодняшней критики 265

Тексты и документы

АРИАДНА КАМАРИАНО-ЧОРАН, Уточнения и идентификации, касающиеся румынских переводов с греческого (XVIII в.) . 271

Заметки и комментарии

М. НОВИКОВ, ,,Генетический структурализм'' и ,,русская социологическая'' школа 20-х годов 281
СТАН ВЕЛЯ, О необходимости создания общей библиографии румынской литературы 285

Обзор журналов

АНДРЕЙ НЕСТОРЕСКУ, Manuscriptum 289

Рецензии

ПЕТРУ ВАЙДА, *Димитрий Кантемир и гуманизм*, Изд. ,,Минерва'' (колл. ,,Universitas''), 1972, 309 стр. *(Михай Марта)*; Г. МИХАИЛА, *Очерки по истории старорумынской культуры и литературы*, Изд. ,,Минерва'', 1972, 414 стр. *(Дан Хория Мазилу)*; *,,ДАЧИЯ ЛИТЕРАРЭ'' под редакцией Михаила Когэлничану*, Вступительная статья и подготовка теста Марии Платон, Изд. ,,Минерва'', 1972 *(Деспина Томеску)*; ИОН ЭЛИАДЕ-РЭДУЛЕСКУ, *Письма и документы*, Изд. ,,Минерва'', 1972, 477 стр. *(Шт. Казимир)*; И. ПЕРВАЙН и ИОАН КИНДРИШ, *Переписка Александру Папиу-Илариана*, Изд. ,,Дачия'', Клуж, 1972 *(Эмиль Ману)*; АЛ. СЭНДУЛЕСКУ, *Эпистолярная литература*, Изд. ,,Минерва'' (колл. ,,Universitas''), Бухарест, 1972, 375 стр. *(Ливиу Петреску)*; ФЭНИКЭ Н. ГЕОРГЕ, *Михай Эминеску. Разборы и заключения*, Пед. изд., 1972, 243 стр. *(Г. Чаушеску)*; РОМУЛ МУНТЯНУ, *Литературные силуэты*, Изд. ,,Универс'', Бухарест, 1972 *(Иляна Верзя)*; *Musultmanske junačke pjesme*, Загреб, 1969, 651 стр.; ,,Македонский фолклор'', 1970 г., № 5—6 *(Виктория Фрынку)*; Comparative literature. *Matter and Method*, editată şi comentată de A. Owen Aldridge, University of Illinois Press, 1969 *(Михаела Хашегану и Медея Фрейберг)*; The American Novel and the Nineteen Twenties, General Editors Malcolm Bradbury and David Palmer, London, Edward Arnold Publishers Ltd, 1971 (Stratford-upton Avon Studies, 13) *(Дана Гуран Албу)*; *Новое в испанской и латино-американской литературе (Домница Думитреску)* 295

Новые книги 329

Научная жизнь 335

Dimitrie Cantemir, reprezentant al epocii sale în plan european

I. C. Chiţimia

Dimitrie Cantemir începe imuabil şirul marilor personalităţi româneşti de dimensiuni europene : D. Cantemir, B. P. Hasdeu, N. Iorga etc. E de remarcat însă hiatusul dintre el şi cei care au urmat, ceea ce înseamnă că a fost o apariţie singulară şi de o capacitate neîntîlnită multă vreme în ţară. Pe de altă parte, nici unul dintre marii savanţi care i-au urmat nu-l egalează în ce priveşte complexitatea ştiinţei, care iese din cîmpul ştiinţelor sociale şi intră în domeniul ştiinţelor naturii, prin spirit de observaţie a fenomenelor în natură, înregistrarea lor şi cîştigarea unei poziţii de antecesor în arie ştiinţifică universală.

Putem spune, de asemenea, că nu există alţi monarhi în Europa care să fi lăsat în urma lor o operă atît de importantă în epocă, şi atît de durabilă. Cum se explică acest fenomen? În primul rînd, intră în joc forţa intelectuală a lui D. Cantemir, care s-a manifestat în opere scrise înainte de 1711 şi a atins trepte europene după ce a părăsit domnia Moldovei în 1711, cînd oştile ruseşti şi moldovene au fost bătute de turci la Stănileşti. Această forţă intelectuală a avut însă şansa să se cultive şi formeze întîi la Constantinopol, care a fost în epocă unul din centrele ilustre ale Europei, cu acumulări de cultură bizantină, europeană occidentală şi orientală. D. Cantemir, fiul unui voievod care nu ştia decît să se iscălească, s-a aşezat astfel la îngemănarea unor culturi fundamentale de zone umane, care i-au sporit ştiinţa şi l-au hărăzit cu o mare complexitate culturală. În al doilea rînd, a intrat în mediul de cultură şi civilizaţie rusească modernizată de însuşi Petru cel Mare, printr-un contact strîns cu Occidentul. Informaţia lui Cantemir s-a îmbogăţit în plus prin materialele locale şi occidentale ajunse în Rusia, relaţiile lui personale cu Occidentul au devenit pe această cale mai strînse (e nevoie încă de luminarea lor) şi personalitatea lui D. Cantemir a căpătat un ecou european. El a acumulat singur ceea ce acumulaseră generaţii întregi de tineri români cu studii în diferite zone şi centre europene. Observăm astfel că D. Cantemir, fără să ajungă în Polonia, e la curent cu opere poloneze, folosite de Gr. Ureche şi Miron Costin, care studiaseră în şcolile din Polonia. De asemenea, cunoaşte izvoare, pe care stolnicul Constantin Cantacuzino le putea avea în mînă

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 2, p. 177–186, Bucureşti, 1973

la Padova, și altele pe care nici unora nici altora nu le intraseră în mînă. În plus, Cantemir a devenit unul dintre puținii buni orientaliști europeni, prin cunoașterea limbilor orientale, în special turcă, prin cunoștințe aprofundate în domeniul culturii, literaturii și artei în această zonă.

Născut în 26 octombrie 1673, Dimitrie Cantemir a studiat întîi în țară cu Ieremia Cacavelas, profesor la Școala Domnească din Iași, om cu scrieri cunoscute în străinătate[1], cu care Cantemir a învățat în special limba greacă. Între 1688 și 1691 Cantemir a fost trimis ca ostatec la Poartă de tatăl său, care devenise domn în 1685, și aci și-a desăvîrșit studiile la Academia Patriarhiei (unde studiase și N. Milescu), școală care introdusese discipline noi, precum geografia [2], medicina [3], filozofia [4] etc., reînnoită fiind din 1624 de patriarhul Chiril Lucaris (acuzat de idei reformate)[5]. În această școală superioară, în relații cu Occidentul, de exemplu cu Padova, a învățat D. Cantemir mai bine limba latină, în care se va desăvîrși ulterior, prin exercițiu. La Constantinopol a învățat și limba turcă cu Isaad, de care își amintește cu recunoștință mai tîrziu. În general, Cantemir a trăit la Constantinopol într-o continuă efervescență culturală, a acumulat o știință deosebită și a intrat în legătură cu personalități apusene, precum cu ambasadorul Franței, Châteauneuf (cu care va purta corespondență și în refugiul din Rusia), de asemenea, cu ambasadorul Olandei, Colyer. La Constantinopol D. Cantemir a avut deci o excelentă perspectivă asupra culturii și civilizației europene și asupra Orientului Apropiat, care începuse să intereseze de aproape pe oamenii de carte. Progresiv însă Cantemir va deveni o personalitate de dimensiuni considerabile, prin știința sa, despre care s-a dus vestea, și apoi prin scrierile sale, care urmează o linie ascendentă, din punctul de vedere al calității lor. Două lucruri sînt, în fapt, de remarcat din capul locului : prestigiul de care se bucură chiar în timpul vieții ca om de știință (începe să fie cunoscut pe scară mare înainte de a da operele sale de ecou) [6] și realizarea continuă a unor opere cu tematică variată.

Care sînt aceste opere și ce anume din ele înseamnă noutate și-i creează lui Cantemir privilegiul de a fi plasat în plan european?

Primele lui lucrări anunță pe omul care își încearcă gîndirea și își pune în circulație cultura și informația, dar se resimte incipiența și viziunea legată de o tematică și atmosferă sacrală, care era a timpului și de care învățatul principe se va desprinde ulterior tot mai mult.

Prima dintre opere de luat în seamă este *Divanul sau gîlceava înțeleptului cu lumea au giudețul sufletului cu trupul*, tipărită la Iași în 1698, tipărirea fiind un succes pentru acest tip de scriere, fiindcă pînă aci tiparul fusese destinat cărților canonice și de cult bisericesc, precum și celor juri-

---

[1] Jeremias Cacavelas, *The Siege of Vienna by the Turks in 1863*, traducere din grecește de F.H. Marshall, Cambridge, 1923, cf. P.P. Panaitescu, *Dimitrie Cantemir*, București, 1958, p. 38.

[2] A studiat geografia cu Meletie de Arta, cf. P.P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 41.

[3] Profesor de medicină e Alexandru Mavrocordat, autorul unei lucrări despre circulația sîngelui ; în sec. al XVI-lea Józef Strusiek publicase deja *Ars sphygmica* (Știința pulsului), Basel, 1555.

[4] Aci a audiat prima dată un curs despre filozofia lui Van Helmont, ținut de Meletie de Arta.

[5] C. Tsourkas, *Les débuts de l'enseignement philosophique et de la libre pensée dans les Balkans. La vie et l'oeuvre de Théophile Corydalée*, București, 1948.

[6] Cf. P.P. Panaitescu, *Călători poloni în Țările Române*, București, 1930, p. 115.

dice [7]. Scrierea este compusă din trei părți, între care prima este de bază, a doua fiind un fel de comentarii cu pilde și citate (din diverse scrieri vechi) la ideile din prima parte, pe cînd a treia este traducerea (cu unele schimbări totuși) a operei lui Andrzej Wiszowaty, *Stimuli virtutum, fraena peccatorum* (Amsterdam, 1682), autor care făcea parte dintre arienii polonezi, grupare reformată cu idei radicale, combătută violent de iezuiți [8]. Reluînd tema *fortuna labilis* (una din cele mai răspîndite în literatura europeană) [9], folosind, se pare, și izvoare orientale, pe care le-a avut la îndemînă [10], D. Cantemir a scris o operă care impune prin încercarea de a introduce gîndirea filozofică în scrisul românesc, cu limitele ideologice care sînt nu numai ale lui, ci și ale epocii, în ce privește percepția disputei dintre trup și suflet [11]; această dispută are reflexe evidente în numeroase poeme medievale, precum *De morte prologus*, *Rozmowa mistrza Polikarpa ze śmiercią* (Dialogul lui Polikarp cu moartea) în polonă, *O rozdělenij duše z tělem* (Despre despărțirea sufletului de trup), în limba cehă etc. Domină, firește, preceptul *vanitas vanitatum*, de data aceasta în aspect însă și de elegie, cînd se invocă motivul *ubi sunt?*, cu origini în antichitate și cu infiltrare independentă (socotim noi totuși) la Miron Costin și D. Cantemir în acest *Divan*: „Unde iaste Chiros și Crisors [Cresus]? Unde iaste Xerxis și Artaserxis. [...]? Unde iaste Alexandru marele, Machedoneanul [...] etc.". Tipărită în versiune greacă și în versiune română, s-a argumentat convigător că partea grecească nu-i aparține lui Cantemir [12], ceea ce subliniază și în acest caz intuiția și spiritul de discernere al lui B. P Hasdeu, care a susținut același lucru [13].

Cu oricîte grevări de idei mistice, această carte a lui D. Cantemir înseamnă o integrare în spiritul european de dezbatere și elementele umaniste în sensul culturii laice nu-i lipsesc [14].

A doua carte, de meditație și aceasta, care trebuia să apară de sub tipar tot la Iași, dar a rămas în manuscris, este *Sacrosanctae scientiae indepingibilis imago* (Imaginea de nedescris a științei sacre), scrisă în 1700 [15]. Principiile scolastice sînt mult mai pronunțate în această scriere, sub influența filozofiei lui Van Helmont, despre care luase cunoștință la Constantinopol din cursurile lui Meletie de Arta [16]. Scrierea este însă cel

---

[7] Cf. Virgil Cândea, *Studiu introductiv* la Dimitrie Cantemir, *Divanul*, București, 1969, p. XXII.

[8] Cf. Ludwik Chmaj, *Andrzej Wiszowaty jako działacz i myśliciel religijny*, în „Reformacja w Polsce", I, 1921, reluat în vol. *Bracia polscy*, Varșovia, 1957, p. 349—407; Petru Vaida, *Dimitrie Cantemir și Andrei Wissowatius*, în „Revista de filozofie", XII, 1965, p. 37—48; idem, *Dimitrie Cantemir și umanismul*, București, 1972, p. 56 și urm.

[9] Vezi Ramiro Ortiz, *Fortuna labilis*, București, 1927; H.R. Patsch, *The Golddess Fortune in Medieval Literature*, Cambridge, 1927.

[10] De pildă, al-Saadi, *Gulistan*, cf. Virgil Cândea, *op. cit.*, p. XXIV.

[11] Texte adunate de F. Batiușkov, *Spor dušy s telom v pamiatnikah srednovekovoj literatury*, Sanktpeterburg, 1891.

[12] Cf. Virgil Cândea, *op. cit.*, p. XL și urm.

[13] B.P. Hasdeu, *O scriere de filosofie morală în limba română*, în „Arhiva istorică a României", II, 1965, p. 81.

[14] Petru Vaida, *Dimitrie Cantemir și umanismul*, București, 1972, p. 55 și urm., 112 și urm.

[15] P.P. Panaitescu, *Dimitrie Cantemir*, p. 55.

[16] Vezi și D. Bădărău, *Dimitrie Cantemir și Van Helmont*, în „Cercetări filozofice", IX, 1961, nr. 1.

puțin un semn de lărgire a orizontului și a ariei de investigații filozofice în cultura românească [17].

O nouă scriere de filozofie din perioada constantinopolitană este *Compendiolum universae logices institutiones* (Compendiul sistemului logicei generale), un manual de logică pentru învățăcei, scris prin 1701, cu puncte de contact în scrieri de același tip de circulație europeană, din evul mediu și pînă în vremea respectivă [18]. Și aci e vorba de o logică scolastică.

Așadar, primele scrieri sînt de natură filozofică și merg de la disciplina eticii (*Divanul*), prin metafizică (*Imaginea științei sacre*), pînă la probleme de logică.

Dimitrie Cantemir era însă multilateral și, în aceeași perioadă constantinopolitană, pe lîngă filozofie a avut preocupări muzicale, a învățat muzica turcească cu profesori, a scris apoi, prin 1703—1704, un tratat de muzică turcă, *Tarifu ilmi musiki ala vêghi maksus* (Explicarea muzicii teoretice pe scurt), a compus personal mai multe cîntece orientale, intrate în difuzare publică și înregistrate din public de alții, meriteie lui fiind relevate ca atare de-abia la începutul secolului al XX-lea [19]. Aceasta dovedește complexitate de spirit și receptivitate față de valorile culturale multiple ale umanității.

Urmează o scriere literară cu fond istoric alegoric, impregnat de fantezie și legendar, *Istoria ieroglifică* (1705), a cărei valoare estetică a fost contestată de unii, consemnată evaziv de alții sau suprasolicitată [20]. Nu este adevărat că „n-a rămas în literatura română". Dimpotrivă, este luată din ce în ce mai mult în considerație. Se descopăr elemente de artă indiscutabile, iar cu entuziasm în cercetare și cu artificii în interpretare nu i se găsește egal de către unii cercetători. Plecată de la modelul *Etiopicii* lui Heliodor (o spune singur Cantemir), *Istoria ieroglifică* este o operă de construcție inovatoare, originală și de nivel european, prin noutate și prin fuzionarea perfectă a planului istoric, detectabil, cu cel literar. Istoricul poate descifra sensurile istorice ale expresiei (nu e vorba de simpla aplicare a cheii de substituire a personajelor), criticul literar avizat poate urmări planul artistic fără preocupare de substratul realității istorice, mai ales că fantasticul unor situații nu mai are contingențe cu realitatea, pare de vis sau de basm. Inventivitatea scriitorului este evidentă. Fiind vorba de substituirea personajelor istorice cu animale, se respectă o ordine animalieră naturală (care corespunde celei a figurilor istorice), așa cum apare și în viziunea unor cărți de zoologie populară (*Fiziologul* sau *Bestiariile* din Occident), după cum a arătat un ultim și interesant studiu [21].

---

[17] *D. Cantemir, Metafizica*, traducere de N. Locusteanu, București, 1928.

[18] I. Verdeș, *Despre micul manual de logică generală al lui Dimitrie Cantemir*, în „Cercetări filozofice", III, 1955, nr. 3, p. 121—122.

[19] Cf. T.T. Burada, *Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir*, București, 1911; Halil Bedîi Yönetken, *Dimitrie Cantemir dans l'histoire de la musique turque*, în *Actes du Colloque international de civilisation balkanique, Sinaia, 8—14 juillet 1962*, București, 1962, p. 145—149. D. Cantemir a inventat în Rusia și un instrument muzical nou.

[20] Vezi N. Iorga, *Istoria literaturii române*, ediția a II-a, vol. II, București 1928, p. 398; Sextil Pușcariu, *Istoria literaturii române. Epoca veche*, Sibiu, 1930, p. 120; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941, p. 44; P.P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 75 și urm.; Manuela Tănăsescu, *Despre istoria ieroglifică*, București, 1970 etc.

[21] Mihai Moraru, *Alegoria animalieră și fantasticul animalier în „Istoria ieroglifică"*, în RITL, XXI, 1972, nr. 3, p. 481—490.

Istoria ieroglifică este bizară ca formă, schemele ei sînt însă logice. Dacă se află în ea pasaje de efect, ca pastă artistică, în scene groteşti sau în sonuri elegiace, în imprecaţii de descîntec popular sau în stil retoric ciceronian, dacă D. Cantemir are în ureche muzica vorbelor şi cadenţează cu uşurinţă în dese locuri, luată ca întreg, se vede totuşi că opera are un stil „construit" greoi, după topica frazei latine cu verbul la urmă, dar mai ales cu o încărcătură de subordonări care fac scrisul încîlcit şi nu o dată impenetrabil la prima lectură. Cantemir a ajuns la această încărcătură ornamentală nu după preceptele barocului (care rămăsese în urmă), ci pentru că în invenţia lui se întîlnea involuntar cu ceea ce practicase curentul baroc ca stil. Această întîlnire vorbeşte şi ea destul de mult în ce priveşte consonanţele literare, rezultate (pe arie largă şi la intervale de timp) adeseori din fenomene spontane. În orice caz, reproşul că a creat o frază întortochiată nu este gratuit [22], iar Cantemir devine magistral acolo unde fraza este expurgată de elementele inutile şi capătă naturaleţe [23], prin tangenţă cu modalitatea exprimării vii, populare, ceea ce s-a petrecut şi la Miron Costin. *Istoria ieroglifică* constituie totuşi un fenomen de marcă prin raportare la contextul universal al poemelor satirice şi eroicomice. Cantemir a creat într-un stil propriu şi într-o mare varietate de tablouri literare de gen diferit, dovedind resurse artistice inepuizabile.

După 1711, D. Cantemir intră în mediul de cultură şi ştiinţă rusesc, în plină reînnoire sub reformele lui Petru cel Mare şi în pline relaţii cu Europa Occidentală. Cantemir se impusese pînă aci nu atît prin scrierile sale care nu avuseseră încă răspîndire, cît mai ales prin dialogurile sale cu numeroase personalităţi. Despre unele din aceste convorbiri au rămas însemnări elocvente, ca, de exemplu, aceea cu solul polon Rafael Leszczyński, care, găsindu-se la Iaşi în 1700, notează că „fratele domnului e un bărbat erudit în limba latină şi cu educaţie aleasă, ca şi cum ar fi fost instruit în Polonia". Solul notează — fapt semnificativ — că principele are maniere occidentale de comportare şi este foarte îndatoritor cu oaspeţii[24]. Fireşte, în Rusia, în condiţiile date, relaţiile lui Cantemir cu Occidentul s-au întărit. Există numai anumite urme din toate cîte vor fi fost, şi anume continuarea corespondenţei cu marchizul de Châteauneuf, fost ambasador al Franţei la Constantinopol [25], întîlnirile în Rusia cu ambasadorul francez de aci, Campredon [26], cu ducele de Holstein, ginerele ţarului etc. Aceste date dinspre sfîrşitul refugiului său denotă existenţa unor alte contacte şi relaţii dinainte.

Deşi dezamăgit de înfrîngerea de la Stănileşti, Cantemir n-a încetat să aibă preocupări în domeniul ştiinţei, din contră, îşi găsea o împăcare în cercetare. Aşa se explică, credem, contactul cu Academia din Berlin, şi alegerea lui ca membru al acestei Academii, ai cărei conducători precizează în diploma acordată la 11 iulie 1714 că „preaseninul şi înălţatul Dimitrie Cantemir [...], domn ereditar al Moldovei, printr-o pildă pe cît de demnă de laudă, pe atît de rară, şi-a închinat numele ilustru cercetărilor

---

[22] S. Puşcariu, *op. cit.*, p. 170; P.P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 94.

[23] Faptul curăţirii de elementele care încurcă expresivitatea se observă şi în operaţia cercetătorilor pentru a obţine un stil mai limpezit, care nu înecă elementul plastic.

[24] Cf. P.P. Panaitescu, *Călători poloni în Ţările Române*, Bucureşti, 1930, p. 115.

[25] P.P. Panaitescu, *Dimitrie Cantemir*, p. 137.

[26] *Ibidem*, p. 138.

științifice și, prin adeziunea sa, societatea noastră a dobîndit o strălucire și o podoabă unică. Recunoaștem cu venerație bunăvoința principelui față de noi și față de studiile noastre" [27].

Este limpede că Dimitrie Cantemir se oferise în prealabil să colaboreze cu Academia din Berlin. S-a descoperit și publicat o scrisoare a lui către un membru al Academiei berlineze, în care relatează despre activitatea sa științifică (pînă și în domeniul matematicii), despre scrierile realizate, între care oferă spre publicare *Creșterea curții otomane*, precum și o scriere în limba română privind originea poporului român [probabil *De neamul moldovenilor* de Miron Costin], care urmează să fie tradusă de el în latinește [28]. Este voința unui om conștient de ce poartă cu el și ce poate face în domeniul științei. Cantemir n-a desmințit promisiunile. Rînd pe rînd (ordinea cronologică mai poate fi discutată) a dat: *Descrierea Moldovei*, *Istoria imperiului otoman*, *Sistema religiei mahomedane*, *Hronicul romano-moldo-vlahilor* și alte scrieri, toate scrise în limba latină, de circulație largă între oamenii de știință. Fiecare dintre opere a însemnat o contribuție științifică deosebită și originală, de folosit adesea chiar în stadiul științei contemporane.

Descriptio Moldaviae (1716) este de concepție nouă față de ce se realizase pînă aci în domeniul etnografiei, cînd în pragul luminilor se reia în special problema superstițiilor (cu trenă încă din evul mediu) [29], ca neconforme cu „rațiunea" umană [30], iar dacă un Lafiteau [31] sau Charles de Brosses [32] se ocupă de viața și obiceiurile unor popoare primitive, cu scopul unor speculații etnologice, nu există încă în Europa nici o lucrare de tipul monografic și complex (privind un popor european), cum se prezintă *Descrierea Moldovei* [33]. În secolul al XVI-lea Martin Kromer scrisese o operă de tip similar, referitoare la poporul polon [34], dar nu de informația, erudiția, caracterul enciclopedic și comparat al *Descrierii Moldovei*, în care Cantemir tratează pe larg geografia, istoria politică și organizarea administrativă, cultura și limba poporului (cu considerații pertinente de lingvist) etc. Această scriere reprezintă o răspîntie în cercetări. Referințele la numeroase izvoare sînt ale unui mare învățat, dar nu pe izvoare se

---

[27] Actul publicat în „Buciumul român" (Iași), I, 1876, p. 21; cf. P.P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 130.

[28] Scrisoarea valorificată de O. Densusianu, *Notițe asupra lui D. Cantemir*, în „Revista critică literară", II, 1894, p. 65—66, cf. P.P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 130.

[29] Vezi *Malleus maleficarum*, publicat de H. Institoris și J. Sprenger în primă ediție la 1487.

[30] Cf. Thiers, *Traité des superstitions* (1679); Le Brun, *Histoire critique des pratiques superstisieuses qui ont séduit les peuples et embarassé les savants* (1702).

[31] J. Fr. Lafiteau, *Moeurs des sauvages amériquains comparées au moeurs des premiers temps*, Paris, 1724.

[32] Ch. de Brosses, *Du culte des dieux fétiches ou Parallèle de l'ancienne religion de l'Egypte avec la religion de Nigritie*, Genève, 1760.

[33] Este surprinzător că Giuseppe Cochiera nu pomenește nimic de *Descrierea Moldovei*, deși fusese publicată în traducere germană în buletinul „A.F. Büsching's Magazin für die neue Histoire und Geographie" (Hamburg), III, 1769, p. 537—574; IV, 1770, p. 3—120 și separat în volum: *Historisch-geographische und politische Beschreibung der Moldau*, Frankfurt-Leipzig, 1771; Giuseppe Cochiara, *Storia del folklore in Europa*, Torino, 1952.

[34] M. Kromer, *Polonia sive de situ, populis, moribus, magistratibus et republica Regni Polonici libri duo*, Basel, 1577 (în același timp Köln, 1577).

bazează Cantemir cînd întocmește *Descrierea Moldovei*, ci pe observație și constatări directe, ceea ce reiese clar din expunere. Lucrarea apare în multe locuri ca o cercetare de teren. Unele lucruri le va fi cunoscut personal (prea mult timp nu avusese totuși ca să meargă pe teren), de aceea multe le-a obținut de la însoțitorii săi în Rusia sau cel puțin a controlat ce știa și a împlinit cu spusele lor.

Cantemir are prin excelență un ochi de om de știință, este un atent observator al fenomenelor în natură, al problemelor biologice. Descrierea animalelor, de pildă, este făcută cu aptitudinea naturalistului (înseși animalele din *Istoria ieroglifică* au trăsături rezultate dintr-o fină observație, nu numai din ficțiune). În *Descrierea Moldovei* D. Cantemir notează pentru prima dată în lume fenomenul denumit astăzi în genetică „mutație", putînd fi considerat ca un precursor al lui Hugo de Vries (1848—1935), autorul „teoriei mutațiilor" (rezultată în baza unor observații tîrzii) [35]. Cantemir transmite, de exemplu, că în regiunea Orheiului exista porcul unicopitat („porcii nu se nasc cu unghia despicată") [36], „iar scroafele, aduse aci din altă parte, fată în al treilea an purcei cu aceeași particularitate". La fel, Cantemir relatează că în ținutul Sorocii oile „au o coastă mai mult decît celelalte; dacă sînt duse în alt ținut, fată în al treilea an un miel care are numai coastele obișnuite. Tot asemenea, dacă o oaie din alt ținut este dusă în ținutul Sorocii, mielul din anul al treilea va avea o coastă mai mult decît mama lui"[37]. Se poate remarca notația minuțioasă a unor anomalii care apar cu regularitate în a treia generație, conform întru totul cu „legile hibridației, descoperite — cum spune Motaș — de-abia cu circa 150 de ani mai tîrziu de Johann Gregor Mendel (1822—1884), părintele geneticii". Este clară, prin urmare, importanța operei lui Cantemir și în domeniul teoriilor genetice, pe lîngă alte atîtea calități arătate mereu, în special în domeniul folcloristicii. E de amintit și valoarea hărții Moldovei, cea dintîi realizată de un român [38].

Înainte de a termina *Descriptio Moldaviae*, Cantemir începuse să scrie *Incrementa atque decrementa aulae othomanice* (Creșterea și descreșterea curții otomane), operă anunțată, în scrisoarea pe care a trimis-o la Berlin, sub titlul *Creșterea curții otomane*, și scrisă între 1714 și 1716. E o lucrare monumentală în epocă și prima de acest gen în Europa, plecînd și de data aceasta nu numai de la izvoare de diferite mîini (turcești, bizantine, franceze, germane, italiene etc.[39]), ci și de la cunoașterea directă a firii oamenilor, a civilizației și culturii lor.

Sintezele anterioare (Ricaut, La Croix etc.) [40] nu au elementele de cultură și civilizație turcă, nici multiplele referințe externe, care dau viață

---

[35] Cf. C. Motaș, *Charles Darwin*, București, 1972, p. 96.

[36] D. Cantemir, *Descrierea Moldovei*, trad. de Gh. Adamescu, București, 1942, p. 66; D. Cantemir afirmă că același fenomen s-a observat și la porcii mistreți din hățișurile Nistrului.

[37] *Ibidem*, p. 64; în „Ecoul" din 7. II. 1944 se relata cazul unui porc din Danemarca, găsit după tăiere cu 9 perechi de coaste în loc de 8; examinînd pe descendenți cu raze Roentgen, s-a constatat că și ei aveau tot 9 coaste. Deci acest fenomen nu este un basm sau o anecdotă căreia Cantemir i-a dat, naiv, crezare.

[38] Cf. P.P.Panaitescu, *op. cit.*, p. 166.

[39] Cf. și Franz Babinger, *Die osmanischen Quellen D. Kantemir's*, în *Omagiu lui I. Lupaș*, București, 1943, 37—46; idem, *Izvoarele turcești ale lui Dimitrie Cantemir*, București, 1942.

[40] P. Ricaut, *Histoire de l'état présent de l'Empire Ottoman*, Paris, 1670; La Croix, *Etat général de l'Empire Ottoman*, 3 vol., Paris, 1695.

Istoriei imperiului otoman, prin perceperea și expunerea lor obiectivă, prin noutatea știrilor captivante pentru cititor [41]. Publicată întîi în traduceri, la Londra [42], Paris [43] și Hamburg [44], această scriere a fost sursa cea mai importantă în Europa, pînă la apariția, în stadiul nou al orientalisticii din secolul al XIX-lea, a lucrării lui Hammer [45] sau a operei lui N. Iorga în secolul al XX-lea[46].

Cantemir nu teoretizează problema creșterii și descreșterii imperiului otoman, ci face expunerea faptelor istorice în diagramă, cu punctul de vîrf în cucerirea Cameniței în 1672 (înfrîngerea sub zidurile Vienei în 1683 însemna începutul decăderii). Ideea creșterii și descreșterii există însă și, datorită circulației știrilor (relații cu Occidentul existau), ea a putut să ajungă la cunoștința lui Montesquieu pentru a-i da eventual impuls să filozofeze și să scrie *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* (1734). Nu trebuie respinsă total posibilitatea unei înrîuriri. Opera a fost cunoscută de Voltaire și citată de Byron în poemul *Don Juan* (cînturile V și VI), de alții de asemenea[47], încît se înscrie în seria de valori ale secolului. Atitudinea autorului față de monumentele de cultură și artă ale omenirii, în pericol chiar din partea popoarelor civilizate, este a unui luminat și luminat apare și cînd urmărește rațional anumite țeluri politice, de colaborare și sprijin cu noua putere a Rusiei.

În acest context de idei și fapte, Cantemir scrie și *Sistema religiei mahomedane*, concepută încă de prin 1714 și redactată primordial în latinește (*Curanus*), într-o formă însă mai restrînsă decît a ieșit pe parcurs. Opera a căpătat o altă structură și dimensiuni mai mari, datorită documentării în plus și viziunii nou cristalizate a autorului despre conceptul de religie mahomedană cu sens extins de element catalizator de cultură și civilizație. Nu e vorba deci numai de o religie oficială, ci și de o „religie" a culturii mahomedane populare: superstiții, rituri, obiceiuri, pe care Cantemir le cunoscuse pe viu și pe care acum le cuprinde într-un sistem sui-generis general, de cultură mahomedană în Orientul Apropiat.

Elementele populare de origine „păgînă" sînt atît de bogate în această formă augmentată, tradusă în rusește de secretarul lui Cantemir, Ivan Ilinski [48], încît Sinodul la început n-a consimțit s-o scoată în tipografia lui, cedînd numai la insistențele repetate ale țarului Petru I, pentru

---

[41] Cu peste o sută de ani mai tîrziu, orientalistul Josef Hammer Purgstall, care publicase între timp *Geschichte der schönen Redenkünste Persiens* (Viena, 1818), și avea pe șantier o istorie a imperiului otoman, i-a făcut lui Cantemir o critică răutăcioasă, deși *Istoria imperiului otoman*, făcuse epocă în Europa, cf. J. Hammer Purgstall, *Sur l'histoire ottomane du prince Cantemir*, în „Journal asiatique" (Paris), seria III, IV, 1824, p. 24—25.

[42] Demetrius Cantemir, *The History of the Growth and Decay of the Othoman Empire*, trad. de N. Tindal, 2 vol., Londra, 1734—1735; ed. II, Londra, 1756.

[43] Demetrius Cantemir, *Histoire de l'empire othoman*, Paris, 1743.

[44] Demetrie Kantemir, *Geschichte des osmanischen Reiches*, Hamburg, 1745.

[45] Josef Hammer Purgstall, *Geschichte des osmanischen Reiches*, Viena, 1827.

[46] N. Iorga, *Geschichte des osmanischen Reiches*, 5 vol., Gotha, 1908—1913.

[47] Cf. P.P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 170.

[48] D. Cantemir, *Kniga sistima ili sostojanie muhammedanskoj religii*, St. Petersburg, 1722; textul latin a fost tradus de I. Georgescu, *Despre Coran*, în „Analele Dobrogei", VII, 1927, p. 67—121; Ivan Ilinski a lăsat și o interesantă scriere cu date privind activitatea lui Cantemir, cf. C. Șerban, *Jurnalul lui Ivan Ilinski*, în „Studii", VIII, 1955, nr. 5—6, p. 119—135.

că, în războiul Rusiei cu Persia din 1722, era necesară pentru cunoaşterea aprofundată a adversarului, chestiune de strategie în purtarea modernă a războiului, iniţiată şi recomandată aproape cert (ţinînd seamă şi de alte opere) tot de Cantemir [49]. Se vede, prin urmare, inventivitatea lui şi în domeniul militar. Cu micile ţeluri practice imediate, cartea rămîne de caracter ştiinţific şi erudit, fiind apreciată în acest sens de contemporani[50] şi de oameni de carte de mai tîrziu (la începutul secolului al XIX-lea a fost tradusă în bulgară de Sofronie Vraceanski, traducerea păstrîndu-se în manuscris)[51].

Ultima lucrare fundamentală a lui D. Cantemir este *Hronicul vechimii romano-moldo-vlahilor*, scris între 1719—1722, o formă iniţială şi mai scurtă a lui fiind redactată în latineşte (*Historia Moldo-Vlahica*) înainte de 1717 [52]. Versiunea de bază este cea românească, refăcută şi mult adăugită de autor. Solicitat în mai multe rînduri de Academia din Berlin, Cantemir a alcătuit în final o operă de nou prag istoriografic românesc, prin informaţie şi prin concepţie. Numărul izvoarelor este de-a dreptul extraordinar şi defineşte pe marele erudit. Faţă de predecesori, Cantemir foloseşte pentru prima dată nenumărate izvoare : istoriografi bizantini cu ştiri importante de istorie românească (Nichita Choniates, Nechifor Gregoras), pe Jan Długosz care apăruse în ediţie integrală nu de multă vreme, la Leipzig, în 1711—1712 [53], pe Marino Sanudo, cu o ştire despre lupta românilor şi secuilor cu tătarii în timpul marii invazii a acestora din 1241, neremarcată de nici un alt istoric român (pînă la P.P. Panaitescu) [54] şi pentru întîia oară un istoriograf român s-a folosit de vechile cronici ruseşti (între ele renumita cronică atribuită lui Nestor, *Povest' vremennyh let*), lărgind astfel aria surselor istorice la toate marile literaturi europene pe lîngă izvoarele orientale, ceea ce nici mai tîrziu nu va fi uşor pentru orice istoric, din orice ţară. Privit aşa, D. Cantemir apare în linii titanice, cel puţin în epoca respectivă. E de remarcat, de asemenea, întrebuinţarea poeziei populare ca izvor istoric, pentru o epocă veche. Dealtfel, cultura populară constituie la Cantemir un element de fundament pentru toate lucrările sale importante, aşa cum se vor petrece lucrurile mai tîrziu şi la B.P. Hasdeu.

Ca metodă, D. Cantemir este, după cum s-a arătat, un adevărat istoric, primul istoric român, şi nu un cronicar ; el expune principii istoriografice, argumentează ideile şi comentează faptele. Chiar dacă multe date istorice au fost corectate pe baza informaţiei ulterioare mai bune, concepţia autorului este avansată şi a dat o primă istorie critică.

Hronicul este singura operă scrisă acum de Cantemir în formă definitivă în limba română, fapt care traduce un cald sentiment patriotic, lucrarea fiind destinată de data aceasta compatrioţilor, lăsînd la o parte şi Aca-

---

[49] Opera trebuia să fie mai întinsă, dar n-a apucat s-o continue.

[50] E apreciată de J. P. Kohl, *Introdutio in historia et rem literariam Slavorum*, Altona-Hamburg, 1729, p. IV şi 20, cf. P. P . Panaitescu, *op. cit.*, p. 219.

[51] Vezi P.P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 219.

[52] Versiunea latină se păstra într-un manuscris din Arhiva Centrală de la Moscova, dar nu s-a copiat decît lista capitolelor, publicată de Gr. G. Tocilescu în introducere la ediţia *Hronicul vechimii a romano-moldo-vlahilor*, Bucureşti, 1901.

[53] Jan Długosz, *Historiae polonicae libri XII*, Leipzig, 1711—1712.

[54] P.P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 231.

demia din Berlin și alte tentații. A vrut să scrie o istorie completă, de la origini și pînă în timpul lui, dar n-a apucat să ajungă decît pînă la întemeierea primelor state românești, dezbătînd exhaustiv originea latină a poporului român. El o vedea curată, de aceea și intitulează opera *Hronicul vechimii romano-moldo-vlahilor*, în care *romano-* (așa trebuia citit și nu *româno-*) constituie vatra din care descind moldo-vlahii : *romanii*. Pe lîngă originea latină, argumentează pe larg continuitatea românilor în Dacia, integrează istoric țările românești în istoria universală și introduce prin tangență știri de istorie contemporană. Deși fraza este de topică latină și de lungi perioade, totuși în dese cazuri Cantemir nimerește expresivitatea stilistică și așezarea verbului la urmă nu mai apare ca o anomalie.

Cantemir a mai scris și alte opere demne de luat în seamă, precum *Vita Constantini Cantemyrii*, *Evenimentele Cantacuzinilor și ale Brîncovenilor* (în rusește), *Monarchiarum physica examinatio*, *De muro Caucaseo* etc., dar faima lui este legată de operele expuse mai înainte. Ele îi asigură un loc de rezistență în literatura și știința românească și europeană.

De o erudiție puțin întîlnită în epocă, cu opere variate și de încadrare științifică și literară europeană, cerebral și de sensibilitate artistică incontestabilă, literat și istoric, geograf și naturalist, etnolog și folclorist, muzicolog, clasicist și orientalist, cu înclinare spre meditație filozofică și spre științele fundamentale, D. Cantemir este la începutul secolului al XVIII-lea un remarcabil om de știință și de litere care se situează elocvent, socotim noi, în zorile epocii luminilor europene.

Construcţia labirintică şi semnificaţiile ei în Istoria ieroglifică

Mihai Moraru

Modelul alegoric al labirintului poate fi considerat ca un moment al traseului eroului : *lupta* cu monstrul păzitor urmată de pătrunderea în *incintă*. În fapt însă, construcţia labirintică figurează iraţionalitatea unui sistem atunci cînd principiile de organizare ale acestuia nu sînt conforme cu legea Naturii. Personajul angrenat în străbaterea traiectului labirintic probează inutilitatea căutării, imposibilitatea luptei, refuzul raţiunii de a deslusi resorturile executării unei construcţii umane malefice.

În tehnica literară raportarea la imaginea labirintului cunoaşte mai multe trepte : cea dintîi ar fi aceea pe care întîlnim numai menţionarea labirintului — simplă figură de stil şi loc comun în frază : labirintul dragostei, labirintul lumii etc. ; o a doua ar fi cea care, echivalînd traiectul existenţial cu traiectul labirintic, foloseşte corespondenţa aceasta ca modalitate de construcţie a operei şi menţine tot timpul coerenţa raportării alegorice ; pe o a treia s-ar situa operele care, cu toate că nu folosesc referirea la construcţia labirintică, prilejuiesc alegoriei interpretative această referire.

O legătură se vădeşte a fi între epocile manieriste şi cultivarea imaginii labirintului ca loc comun sau a modelului alegoric ca modalitate de construcţie unitară a operei. Alegorizarea medievală vehiculează pe un traiect labirintic *personificări*, alcătuieşte o hartă complicată, combinată cu numere fatidice etc., încît, în cele din urmă, este întunecată însăşi esenţa utilizării acestei imagini, esenţă care constă în echivalarea imaginii cu inanitatea căutării umane în planul lumii terestre. Pe de altă parte, menţinerea periplului iniţiatic, indiferent dacă rolul „ducelui" îl poate îndeplini aci o făptură diabolică, vrea să dovedească faptul că iniţierea ar oferi totuşi un fir necesar şi că sentimentul ori raţiunea ar putea avea nu numai un rol manuductor, dar ar da şi un ţel căutării labirintice. Mai ales în desenele de pe pavimentele bisericilor apariţia imaginii labirintului este strict asociată cu repetarea chinurilor Mîntuitorului ; credincioşii urmează în genunchi liniile desenate ; actul este ritual şi se raportează la Calvar. Expierea presupune deci un ţel de atins, fie el chiar postum. Sensul nu este mult diferit de cel pe care îl are modelul alegoric al

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 2, p. 187–193, Bucureşti, 1973

traseului în genere [1]. Juan de Mena, scriind *El laberinto de la Fortuna* repetă schema *Divinei Comedii*, dînd doar o pondere mai mare Timpului și desfășurării ciclice a acestuia [2]; la Comenius, în concordanță cu viziunea (metoda chiar) desfășurării ciclice a actului pedagogic, modelul alegoric al labirintului este strîns legat de actul *inițierii*. Întîlnim astfel în *Labirintul lumii și raiul inimii* (1631) toate momentele alegoriei traseului: starea de simplitate, perceperea dezacordului aparență-esență, jocul oglinzilor (ochelari din sticla Iluziei [3]), treptele disimulării etc., dimpreună cu majoritatea alegoriilor adiacente: schema mahiei, lumea inversată etc.

Ceea ce interesează însă în toate aceste apariții ale modelului este faptul că labirintul e înțeles ca sistem uman, irațional, apropiindu-se astfel de *construcția malefică*; labirintul nu este rodul acțiunii legii naturale, ci este o intervenție împotriva acesteia [4]. De aici echivalențele pe care le va căpăta referirea alegorică la sistemul statal neconform cu legile dezvoltării *firești* (în expresionism, la Kafka), la raporturile individului cu acest sistem; tot de aici caracterul *monstruos* al construcției labirintice.

În sensul acesta se poate vorbi de construcția labirintică la Cantemir [5], iar ilustrarea cea mai pregnantă e de găsit în *Istoria ieroglifică* (*Cetatea Epithimiei*). Astfel, considerînd mișcarea ciclică în evoluția ei ca firească și previzibilă (... „mișcarea naturală se silește să desăvîrșească cercul"[6]), rămîne că întîmplarea [7] este generatoarea formelor îm-

---

[1] Pentru alegoria traseului, în general, v. Vera Călin, *Traseul*, în cap. *Schemele alegorice*, din vol. *Alegoria și esențele*, E.L.U., București, 1969.

[2] Similară imagine, tot pe sol iberic, la Cervantes, în *Don Quijote*, partea a II-a, cap. XLII. Tot Cervantes își mai intitulează una dintre *entremesas*: *El labirinto de amor*, dar aici imaginea privește numai intriga și complicațiile acțiunii.

[3] Interesant ar fi aci de amintit și ideea labirintului optic, în care iluzia este perpetuată la nesfîrșit; un astfel de labirint voia să contruiască da Vinci, v. Gustav René Hocke, *Manierismus in der Literatur*, Rowohlts Deutsche Enzyklopedie, 1959.

[4] Chiar la Comenius referirea la *labirintul lumii* accentuează caracterul *organizat* în direcție irațională, spunînd că labirintul cretan „nu era decît un joc de copii, în comparație cu labirintul acestei lumi, mai ales așa cum este el organizat acum" (cf. Johann Amos Comenius, *Das Labyrinth der Welt*, G. Kiepenheuer Verlag, Weimar, 1958, p. 16).

[5] Nu am mai considerat referirile scurte și întîmplătoare la labirint, referiri care țin de *topoi*. Cantemir glosează termenul în *Istoria ieroglifică*, deși de folosit explicit nu-l folosește în carte decît o singură dată, în acest context ...a Ciorli glas pre cît mai mult să tîlcuia, pre atîta mai mult în lavirinthul necunoștinții să încuia, al căruia chéie cînd să va afla și a cui mînă a o prinde și cu dînsa lavirinthul a deschide să va învrednici *supt vremile de apoi ieste să aștepтăm"* (*s.n., M.M.*) — I, 153. În *Divanul* termenul este folosit mai des, ceea ce obligă pe un copist ardelean de la 1795 la următorul excurs: „*Pentru lavirinth ce iaste.* Mult m-am mirat aflînd la pontum 76, 77, list 61—62 scris pentru lavirinth și neștiind ce iaste am aflat mai pre urmă într-un lexicon slovenesc că lavirinth sînt nește temnițe zidite de un împărat dascal mare ce-i era numele Dadel cu meșterșug și cu uși multe unde băga vinovații dezlegați și nu putea să iasă afară numai ce muriia acolo; și sînt fără încuietori. De acest fealiu de temniță era zidite în patru locuri în Eghipet și în Crit, aceale doao stau și pînă astăzi, iară doao au fost în Limnon și în Galiia, acealea s-au stricat. Lavirinth să înțălege luarea firii omenești să nu poată priceape ...". La acea dată termenul mai putea fi întîlnit și în traducerea românească a *Aethiopicelor* (v., de pildă, ms. B.A.R. 3531, din 1782), dar rămîne destul de semnificativ apelul copistului la un lexicon slovenesc și mai ales cantitatea de material pe care o putea furniza un astfel de lexicon. Nota se află în ms. B.A.R. 6005, f. 44v. și îi aparține lui Nicolae Olah. Ms. este descris și în Șt. Pașca, *Des copies du „Divan" de Démètre Cantemir en Transylvanie*, în Academie Roumaine „Langue et littérature", Bulletin de la section litteraire, vol. II, 1943, p. 116—124.

[6] În I. Sulea-Firu, *O scrisoare inedită a lui D. Cantemir: Monarchiarum physica examinatio*, în „Studii și cercetări de bibliologie", V, 1963, p. 275.

[7] Labirintul apare deseori asociat cu hazardul și opțiunea.

potriva firii şi că totuşi aceste forme trebuie să dispară pentru ca evoluţia naturală să-şi urmeze cursul. Aplicarea acestei idei asupra *cursului istoriei* permite următoarea tîlcuire (în *Monarchiarum physica examinatio*) : „Cu toate acestea, precum nu arareori se poate observa şi la celelalte făpturi naturale ce se zămislesc, se nasc şi cresc uneori în afară de rînduielile naturii, unele se abat de la calea naturală, datorită adică unei întîmplări străine şi venite dinafară, care li se pune împotrivă şi le împiedică ; în cazul acesta, fie că apare un avorton, fie că se naşte un monstru de care se înfioară legea naturii, fie că nu creşte după planul şi ideea naturii. Astfel se poate socoti ca fiind foarte asemănătoare acestora groaznica monarhie a otomanilor. Acesta ca un avorton şi odraslă în afară de legile naturii a întîrziat întrucîtva propăşirea ca monarhie a fiului şi urmaşului veritabil, natural şi legitim, adică a monarhiei din miazănoapte şi i-a întîrziat cîtva timp creşterea ei naturală şi meritată [8]". Pieirea celor începute în chip nenatural este considerată de Cantemir ca fiind tot o axiomă. Interpretarea alegorică nu diferă prea mult în scurta lucrare asupra monarhiilor de tîlcuirea pe care Cacavelas o făcea iepurelui cu cu două capete, ivit în vremea lui Şerban Cantacuzino [9]. E de luat în consideraţie, mai mult decît echivalarea alegorică, distincţia pe care o face Cantemir, aici, ca şi în *Istoria ieroglifică* între elementul esenţial care este supus legii firii şi, deci, previzibil şi elementul aleatoriu ; lucrurile lumii acesteia le împarte Cantemir în „fiinţăşti"[10] şi „tîmplătoreşti" (fiind întîmplătoare şi imprevizibile acestea din urmă nu pot fi supuse judecăţii raţionale sau morale : „...lucrurile tîmplătoare cum vor vini şi cum vor cădea, nime dintre muritori deplin şi cum sint cu mintea a le cuprinde poate, nici vreodînăoară cineva rădăcina adevărului pentru céle fiitoare, afară din tot prepusul, cu socoteala a atinge s-au văzut"../../ ; „De care lucru, a celor tîmplătoare, pănă sfîrşitul nu le videm, nici de réle a le huli, nici de bune a le lăuda fără prepus putem" (I, 251).

Nu este însă inutilă aplecarea raţiunii asupra fenomenului aleatoriu, pentru că, odată stabilită neesenţialitatea lui, se deduce că fenomenul este şi temporar, de unde armarea psihică a individului înţelept în faţa acestui soi de fenomene.

În acest context faptul că descripţia cetăţii Epithimiei apare în cadrul unui *hrizmos*—formulă oraculară—(al Camilopardalului către Rîs) şi faptul că animalele monstruoase, inter-regnale, suportă lungi „discursuri asupra naturii lor" — eforturi de încadrare în sistem (pentru ca, dovedită incompatibilitatea lor cu universul ierarhizat, acestea să sufere, în urmă, şi ostracizarea) se arată a fi cele două feţe ale elementului rebel raţionalizării. Acestea sînt totodată şi *cazurile* în care din autonomizarea descripţiei se naşte pasajul pur literar. Primul caz priveşte fantasticul animalier, al doilea ţine, dacă îl vom privi doar ca pe o eventuală mărturie istorică, de hrişmologie sau oniromanţie, dar acestea nu vor lămuri nicicum valoarea sa literară. Privitor la statutul literar al formulei oraculare, vom observa că trebuie făcută o distincţie între formula

[8] Text în I. Sulea-Firu, *art. cit.*

[9] v. Hurmuzaki, XIII, p. 204—206. Text din iunie 1688.

[10] „Fiinţăşti" cu sensul de „esenţiale" ; calc după *essentia*, v. Petru Vaida, *Calcul lingvistic ca procedeu de creare a terminologiei filozofice la Dimitrie Cantemir*, în „Limba română", XV, 1, 1966, p. 6.

oraculară incoerentă, onirică (sau chiar rod al halucinării) şi între formula predictică de tipul *sortes virgilianae* (divinaţie pe baza frazelor izolate de context, din epopei, din *Biblie* — rapsodomanţie, stihomanţie). Polisemia primeia derivă din incoerenţa planului formal, cea de-a doua capătă polisemia prin izolarea de context şi prin generalitatea ei (maxima ca morală autonomă a unui număr infinit de fabule). Hrizmosul Camilopardalului conţine în fapt ambele feluri de formule. Adunarea, stupefiată de descripţia cetăţii Epithimiei, cere explicitarea hrizmosului printr-o morală univocă şi cît mai lucrativă: „Rogu-te, Camilopardale, în taină, fără meteahnă şi-n ascuns, fără prepus, să vorovim [...]. învălătucite cuvintele hrizmosului tău ce vor să însămnédze aievea să-mi spui te poftesc" (I, 188). Ceea ce probează că toată partea dintîi a pildei (la fel ca şi visul Hameleonului sau ca descrierea înfăţişării acestuia) ieşise din sfera strictă a alegoricului. Dincolo de măruntele tîlcuiri ale cîte unei locuţiuni, cetatea Epithimiei este o uriaşă construcţie labirintică. Sensul ei nu este acela al unei satire camuflate, pentru că fenomenele nefireşti nu pot fi supuse judecăţii morale. Aşijderi, locul Pleonexiei, al Lăcomiei poate fi luat de orice altă dorinţă — agent care să însufleţească venele sistemului. Principiul motor al acestui sistem este amoral şi iraţional („făpturile şi urdziturile acélea toată socoteala muritorilor covîrşeşte" — I, 164; „Acolo chipurile bodzilor vechi să fii văzdut, icoanele a tuturor împăraţilor să fii privit, unele de aramă şi poleite, altele de argint şi de aur priine vărsate şi vasuri în minunat chip lucrate, supt dînsele alcătuite şi alte lucruri minunate în mulţime nenumărate, în frîmséţe neasemănate să videa, carile nu numai a ochiului privală, ce şi a minţii socoteală ameţiia şi uluia — I, 166).

Capiştea Pleonexii vertebrează întreg acest sistem; ea corespunde gurii Tartarului (I, 177).

Corespondenţa unor elemente descriptive cu zilele şi nopţile anului, cu zilele săptămînii, cu stihiile, cu datele strîngerii birului, precum şi o serie întreagă de referiri şi aluzii rămase din fericire obscure, vădesc doar faptul că organizarea sistemului îi era prea bine cunoscută lui Cantemir; caracterul modern şi literar al textului survine abia în urma eforturilor de a supune unui sens raţional acest sistem („...nici începutul, nici săvîrşitul a pricépe puteam" — I, 171).

Elementul decorativ în construcţia labirintică poate avea şi un rol figurativ, alegoric, şi atunci am reveni la sensul iniţiatic al parcurgerii labirintului, ori rostul principal al mulţimii de cercuri, sfere, unghiuri era tocmai derutarea (fie şi dacă ne gîndim la iniţiala menire a labirintului de a ascunde şi de a face inviolabil un mormînt — al faraonilor şi al crocodililor zeificaţi). Acelaşi rol îl au elementele decorative în descrierea cetăţii Epithimiei: „Iară fietecare stîlp supt rădăcină patru lei de aramă preafrumoasă şi ca aurul de luminoasă avea, şi tuspatru, cu dosurile la un loc împreunîndu-să, cu capetele, doi spre cîmp, iară doi spre apă căuta, deasupra cărora stîlpul să răzima. Aşijderea în vîrvul a fietecărui stîlp, de la un loc şi mai sus, patru zmei începea a să împleteci, şi, după ce ca la trii coţi în sus să rîdica, capetele îşi despărţiia şi puţintel can în gios le pleca, şi doi spre un stîlp, iară doi spre alt stîlp ce le era dimpotrivă căuta [...]. Iar din cerbicea a patru zmei arc sclipuit de marmure foarte frumos sclevesit în sus să rîdica, şi, foarte cu mare meşteşug peste apă

întindzîndu-să, spre stîlpul ce-i era dimpotrivă să lăsa şi în cerbicea iarăşi a celor patru zmei să aşedza" (I, 163—164).

În cadrele prefigurate de elementul decorativ există şi o ţesătură labirintică a relaţiilor inter-individuale. Aristotel, după ce împărţea vieţuitoarele în solitare, gregare şi civile, includea în această din urmă clasă omul, alături de albină, viespe, furnică, cocor [11]. Un element comun pe care mai mult tradiţia fabulei decît zoologia îl găseşte vieţuitoarelor pomenite mai sus este spiritul de previziune. Felul în care apare acel nod de dihănii întrulocate pe pereţii capiştii Boadzii Pleonexii figurează un alt labirint decît cel al elementelor decorative, un labirint animat şi absurd prin lipsa de ţel a unei goane perpetui sub imperiul imediatei pofte: „Aşijderea, tot féliul de pasiri, de jiganii, de lighioi peste toate locurile se arăta, unele în pomşori cuiburile îşi făcea, altele, acum făcute, pe oaî clociia, altele hrană puişorilor îşi aducea, unele muşte prin aer goniia, altele lăcuste prin pajişte prindea, căile puii cloşcii să apuce să slobodziia, stîrcii ca prin apă umblînd, piticii şi peştii a prinde chitiia, pajorile, şerpii (carii pintre frundzle ederîi să şipuriia) să-i apuce clonţurile îşi vîrîia brehnacea de sus iepurile supt stincă vîrît, cînd va ieşi, în unghi să-l apuce pîndiia, mîţa, carea pre şoarece pe supt frundzele din copaci căzdute, precum îmblă simţind şi cu uréchea asculta, ni pasul prea cu lineşte spre sunet muta, ni cum l-ar apuca şi cum mai fără véste s-ar răpedzi, cu picioarele cumpănindu-să, să găta, vulpea prin pomi şi prin copăcei găinele şi păsăruicele scociorîia şi unele acmu vînatul dobîndind cu coada bîrzoiată spre bîrlogul ţincilor săi, cum putea mai tare să ducea" etc (I 167).

Întru înţelegerea acestei imagini labirintice mai trebuie adăugat un element, şi anume distincţia lege-instinct. Cantemir consideră legea Naturii ca fiind unică [12], îndreptată în sens evoluţionist şi exprimînd un raport de ierarhizare şi succesiune pe principii melioriste. Raportul rămînînd acelaşi, indiferent de planul în care acţionează legea, înseamnă că există şi o corespondenţă deplină între planuri diferite. Nu au importanţă dimensiunile fenomenului atîta timp cît el are universul strict ierarhizat în concordanţă cu legea naturii. (Ca domnitor refugiat, Cantemir cere privilegii care să-i permită organizarea comunităţii pribegite dimpreună cu el, în aşa fel încît modelul de guvernare să-şi aibă corespondenţa stabilită cu ordinea imediat superioară şi să fie concordant cu legea dezvoltării firesti [13].) Exemplu de corespondenţă (deci de acţiune identică, pe diferite planuri,

---

[11] *Aristotelis opera omnia graece et latine*, volumen tertium, *De animalibus historiae*, liber I, p. 3, Paris, 1854.

[12] v. Petru Vaida, *Dimitrie Cantemir şi umanismul*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972, p. 239, nota 1.

[13] Cantemir îi scrie lui Petru cel Mare: „În afară de Dumnezeu şi de Maiestatea Voastră imperială alţi (ocrotitori) n-am şi nici nu doresc să am", îşi ţine supuşii mai strîns decît în Moldova, încearcă adică aplicarea principiului de guvernămînt pe care îl socotea valabil (v. Ştefan Ciobanu, *Dimitrie Cantemir în Rusia*, în „Analele Academiei Române", Mem. secţ. lit., seria III, tom. II, mem. 5, anexa VIII). Iorga, încercînd să urmărească activitatea de domn a lui Cantemir, ia în consideraţie scurta perioadă de domnie şi ajunge să exulte avantajele pe care Moldova le-ar fi binemeritat de la o mai îndelungă domnie a lui Dumitraşco vodă, numai că „nu o dată împrejurări neprevăzute au stricat norocul acestui popor" (*Practica domnească a unui ideolog*, în „Analele Academiei Române", *Mem. secţ. ist.*, seria III tom. XVI.

a unei singure legi) este şi cel privitor la stadiile dezvoltării organice şi cele ale dezvoltării istorice [14].

Pe de altă parte, corespondenţa între sisteme întregi presupune identica lor structurare. Aristotel considera principiul unic al sistemului osos — coloana vertebrală, al vaselor — inima etc. Corespondenţa limbajelor trebuie să se bazeze şi ea pe principiul denominaţiei diferite a aceleiaşi realităţi mentale, identic organizată. De asemeni corespondenţa numerelor cu obiectele cărora li se aplică trebuie să conţină nu numai posibilitatea raportării, ci şi o organizare identică, mai vizibilă în cazul gnomei numerice ca exprimare a succesiunii ierarhice a obiectelor, fenomenelor [15] (II, 236, II, 239, II, 240 etc.), dar şi în cazul numeralelor cardinale, a căror organizare în sistem urmează unei legi ciclice a acumulării progresive (sistemul zecimal, de pildă). Tot aici mai pot fi amintite : scara cifrică (sistemele criptice), corespondenţa an-secol (în Cetatea Epithimiei) etc. Unele formule magice acţionează pe baza aceleiaşi legi a corepondenţelor între planuri ori sisteme. Libertatea constă în posibilitatea raţiunii de a contempla şi de a prevedea acţiunea legii unice, în fiecare clasă de fenomene, iar acţiunea malefică (magia neagră) este cea care încearcă a tulbura ordinea corespondenţelor ; blestemul, de asemeni, creează prin negări succesive un tărîm al non-existenţei, scoate obiectul din relaţiile sale.

Altă trăsătură a construcţiei labirintice este deci anihilarea libertăţii individului prin aşezarea sa într-un sistem incomprehensibil (pentru că nu este subordonat acţiunii legii dezvoltării fireşti). Această lege, fără a avea conştiinţa întru sine, oferă totuşi repere şi poate prilejui fiinţei raţionale cunoaşterea ori chiar previziunea : „... toate lucrurile fireşti, cu una şi singură a soarelui paradigmă, precum să cade a să înţelege să pot. Că precum soarele de la punctul Racului până la punctul Capricornului să suie şi să pogoară şi în tot anul, măcar că toate locurile îmblării sale negreşit atinge şi cerceteadză, însă nici curgerii sfîrşit a face, nici odihnii a să da poate, fără numai cît cu apropiérea şi depărtarea sa de la locurile ce privéşte, mutările şi schimbările vremilor pricinéşte, şi aceasta afară din toată socoteala şi simţirea sa" (II, 174). Nu altul este rostul Soarelui (Minotaurul era zeu solar, Pasiphae-zeiţă selenară) în interpretarea alegorică a labirintului cretan, decît acela de a oferi un reper fix mişcării celorlalte astre.

Universul labirintic (Cetatea Epithimiei) este populat de făpturi infra-umane. Acestea nu pot percepe legea firească în înălţimea ei şi nu pot resimţi nici discrepanţa acţiunilor lor cu această lege. Văzînd omul raţional ca un corespondent, în planul terestru, al Creatorului, Cantemir îi conferă acestuia şi posibilitatea judecăţii etice, în timp ce făptura infraumană este aşezată, cum arătam mai sus, într-o zonă amorală. Judecata etică a omului este de obîrşie divină („nu din firească sa vrednicie, ce

---

[14] În această direcţie Cantemir se relevă a fi un deschizător de drumuri ca teoretician al biologiei politice, crede Radu Dragnea în *Cantemir şi filosofia istoriei* : „Nu într-altă lucrare, ci în *Istoria* lui Cantemir avem să căutăm începutul filosofiei politice biologiste, aplicate pe rînd imperiului habsburgic „„nenatural", întinderii „artificiale" a imperiului rus şi politicii germane de suprimare a micilor „organisme" naţionale" („Scrisul Românesc", an. I, nr. 2, dec. 1927, p. 50).

[15] v. E.R. Curtius, *Literatura europeană şi Evul Mediu latin*, Bucureşti, Ed. Univers, 1970, p. 587.

oarecum împotrivă şi peste fire, o înţelégere mai mult decît firească şi dumnedzăiesc şi ceresc oarece — căruia suflet înţălegătoriu îi zicem — în sine strălumineadză, carile, preste céle fireşti hotară rîdicîndu-l, la céle metafizicéşti, ithiceşti şi teologhiceşti cunoştinţe îl povăţuieşte" — II, 175), dar acest lucru nu îndreptăţeşte nici ignorarea legii fireşti care asigură mişcarea ciclică perpetuă şi nici situarea omului înzestrat cu raţiune în zona amorală. Felul în care înţelege Cantemir omul drept corespondent terestru al Creatorului este un act de semeţie : „Deci precum toate alalte, cîte supt ceriu zidiri să află, din ziditoriu să deosăbăsc, căci socoteala nu a sfîrşitului, ce a poruncii numai au, aşé una numai ziditoriului său mai aproape şi a să asămăna să dzice, căci precum a poruncii firească socoteală, aşé a sfîrşitului fericirii şi nefericirii, a binelui şi a răului său chibzuială şi adevărată hotărîre a cunoaşte poate" (II, 175).

Trebuie dar că un act uman sau un sistem de relaţii neconcordante cu legea firii (care acţionează veşnic şi a cărei finalitate este ştiută de Creator şi de omul raţional) vor fi construcţii malefice din amîndouă perspectivele. Omul trebuie să acţioneze împotriva răului sistem şi va fi îndreptăţit de divinitate în acţiunile sale. Este ceea ce Cantemir încearcă să facă : este ceea ce îi tîlcuieşte mereu lui Petru cel Mare vorbind despre monarhia acvilonică sau, asemeni lui Filotei din Pskov, despre o a treia Romă. Acestea ca acte politice. În planul creaţiei artistice lupta raţiunii întru aprehensiunea universului labirintic, rezumînd, ar duce la următoarele : Construcţia labirintică este un fenomen în afara firii, condamnat la pieire de însăşi acţiunea mişcării ciclice în cadrul căreia acesta survine ca o anomalie, este un fenomen amoral în sine şi imoral din perspectivă umanraţională, torturant pentru individul care, judecîndu-l din această perspectivă, nu găseşte în complicatele resorturi ale acestei construcţii finalitatea rezonabilă. Perplexitatea raţionalistului Cantemir în faţa acestui fenomen generează un şir întreg de propoziţiuni care vor să arate că pana sa nu este vrednică a înşira aceste lucruri *de nepriceput* („Cetatea dară aşé era, iară oraşul şi casele oraşului ce era într-însa, pre amănuntul, cine poate povesti? Căci făpturile şi urdziturile acélea toată socoteala muritorilor covîrşeşte" XXXX — I, 164; „La capetele bălţilor şi în gura gîrlii am aflat un oraş preafrumos, cu cetate preafrumoasă" — I, 161 etc. etc.)[16].

Perplexitate fertilă şi binecuvîntată, căci din ea izvorăsc paginile cele mai izbutite, artisticeşte, ale *Istoriei ieroglifice*.

[16] Toate citatele din *Istoria ieroglifică* au fost date după ediţia îngrijită de P.P. Panaitescu şi I. Verdeş, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1965.

Dimitrie Cantemir şi literatura orientală

Mircea Anghelescu

Existenţa în opera lui Dimitrie Cantemir a unei influenţe orientale manifestate pe multiple planuri a fost constatată de mult; dar dacă despre existenţa acestor elemente în lucrările istorice şi în descrierile etnografice s-a mai vorbit, mai rar şi mai puţin explicit s-a vorbit despre această influenţă în ceea ce priveşte literatura sa, înţeleasă în cel mai larg sens al termenului. În sens stilistic, această influenţă fusese remarcată totuşi încă de la începutul secolului nostru de Lazăr Şăineanu, care constata că „sintaxa turcească, cu perioadele-i enorme şi cu verbul final, se oglindeşte în a sa *Istorie ieroglifică*"[1]. Plasarea verbului la sfîrşitul propoziţiei, în general, este însă specifică şi persanei, limbă pe care Cantemir o cunoştea, se pare, de asemenea[2]. Şăineanu presupune dealtfel, fără a insista însă asupra afirmaţiei sale, şi că „literatura orientală a influenţat puternic spiritul domnescului scriitor". Ideea lui Şăineanu, cu atît mai interesantă cu cît venea din partea unui cunoscător al limbii şi culturii respective, a fost uitată însă şi mai toate studiile ulterioare n-au vorbit decît de influenţa latină, eventual bizantină, asupra stilului său (D. Protopopescu,

---

[1] L. Şăineanu, *Influenţa orientală asupra limbei şi culturei române*, vol. I, Bucureşti, 1900, p. LXXXVI.

[2] O discuţie aparte ar merita, după părerea noastră, problema limbilor orientale pe care le cunoaşte Cantemir şi conştiinţa diversităţii lor. Mai multe exemple din opera sa ne fac să credem că scriitorul, care ştia bine turceşte şi cunoştea şi araba şi persana, nu făcea o distincţie foarte clară între ele (evident, nu e vorba de confuzie, ci de ideea că diferenţele ar fi minime şi fără importanţă) din cauza vocabularului saturat de termeni arabi al celorlalte două limbi, mai cu seamă în domeniul literaturii, al ştiinţelor etc. Astfel, în *Istoria ieroglifică* (vol. I, p. 80), el dă numele struţocămilei „în limba, dară, arăpască" în care, pe lîngă alţi patruzeci şi unul de termeni, „cel mai hiriş, şi precum proştilor, aşa învăţaţilor mai obicinuit ieste شتر مرغ uştiurmurg ... Iară cînd ar tălmăci hiriş numele de pre sunarea limbii arăpeşti, i-am dzice cămilă-pasire". Cuvîntul, tradus ad litteram, înseamnă într-adevăr „cămilă-pasăre" şi are sensul de „struţ"; dar el nu este arab, ci turc, de origine persană. Limba turcă a vremii sale, mai ales aceea a operelor literare şi ştiinţifice, este însă impregnată de cuvinte arabe încît Cantemir putea face uşor o confuzie; eroarea nu înseamnă că el nu cunoştea limba arabă şi aserţiunea denigratoare a lui Hammer (*Journ. Asiatique*. 1824) nu ne convinge.

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 2, p. 195–200, Bucureşti, 1973

E. Petrovici, P.P. Panaitescu, Şt. Giosu etc.)[3], cu singura excepţie a studiului lui Al. Rosetti din 1951, care acordă o importanţă deosebită factorului oriental în stilul lui D. Cantemir[4]; opinia lui Al. Rosetti a fost inclusă şi în tratatul de *Istorie a limbii române literare*[5].

Această influenţă stilistică este probabil mai mare decît s-a spus în mod explicit şi ea include, după părerea noastră, nu numai stilul abstract al descrierilor sau obişnuinţa de a presăra textul cu o abundenţă de citate din tezaurul de înţelepciune folclorică adunată în proverbe, adagii şi anecdote moralizatoare care vin să întărească afirmaţiile autorului prin autoritatea tradiţiei, ci şi destul de frecventa transformare a prozei narative în proză rimată (şi ritmată), gen atît de specific literaturilor orientale, despre care comentatorii de pînă acum nu au amintit nimic. Cei mai mulţi exegeţi au văzut aici un reflex, o posibilă influenţă a poeziei populare — deşi s-a remarcat că scriitorul putea folosi, în principiu, doar cunoştinţele de această natură, achiziţionate în perioada copilăriei — folosindu-se uneori pentru exemplificare producţii ulterioare şi chiar imitaţii de tipul versurilor lui Anton Pann. Adevărul este că informaţiile noastre asupra versificaţiei populare din secolul al XVII-lea şi începutul celui de al XVIII-lea sînt foarte reduse. Manuscrisele care conservă aceste producţii par a demonstra în primul rînd grija pentru respectarea unei structuri cantitative a versului, în care numărul silabelor nu variază de regulă, sau au variaţii minime, iar diferitele formule şi invocaţii magice care folosesc un fel de vers heterometric nu depăşesc nici ele diferenţe de cîteva silabe, adică nu afectează structura formală a poeziei în sens tradiţional. În ceea ce priveşte proza rimată, ea este necunoscută la noi, dacă nu vrem să considerăm proză rimată obişnuinţa unor copişti de a nota versurile în rînduri compacte, fără a respecta formula grafică a poeziei, de care poate nici nu erau conştienţi. Nu astfel se prezintă pasajele din *Istoria ieroglifică*, în care rima apare la sfîrşitul unei perioade, fie ea formată dintr-un singur cuvînt (bi- sau trisilabic), fie dintr-o frază care întrece cu mult lungimea oricărui vers imaginabil: „De care lucru, iarăşi alfavita dinceput a citi şi buchile din capăt a prociti începură, sfaturile înturnară, voroavele răsturnară, gîndurile tăvăliră, chitelele prăvăliră, dîrmoiră şi cernură, nighina din grîu şi bobul de madzire să aleagă nu putură, grămădiră, vrăvuiră, aruncară, scuturară, spulbărară, vînturară, pleavele din grăunţe a despărţi, obosîndu-să, să lăsară. Iară, ah, iar, vah, iar, ai, iar vai! Bolnavul să însănătoşadză, nepriietinul să învîtoşadză, lîngedul să ţăpineşte, slabul paşii îşi sprijeneşte, iată, mai mortul să scoală şi pre noi, pre vii, mai ne omoară. Osteninţa a atîtor vreme, mulţimea a atîtea pagube, şirlăile sudorilor, izvoarele lăcrămilor şi alalte toate cu totul în vînt şi în deşert să dusără. Iată, Inorogul la cîmp, fără sială,

[3] D. Protopopescu, *Stilul lui D. Cantemir*, extras din „Analele Academiei Române". Mem. secţ. lit., seria II, tom. XXXVII, Bucureşti, 1915, p. 5 şi urm.; E. Petrovici, *Limba lui D. Cantemir*, în „Limba română", II (1953), nr. 6, p. 5 şi urm.; P.P. Panaitescu, *Dimitrie Cantemir*, Bucureşti, 1958, p. 90 etc.; Şt. Giosu, *Limba în opera lui Dimitrie Cantemir*, în „Analele Universităţii din Iaşi", seria ştiinţe sociale, IV (1958), p. 123 şi urm. O bogată şi nuanţată analiză la D. Moldovanu (*Anuar de lingv. şi ist. lit.*, 1968), care respinge şi el posibilitatea unor influenţe sintactice din limbile orientale.

[4] Al. Rosetti, *Observaţii asupra limbii lui Dimitrie Cantemir* în *Istoria ieroglifică*, în „Buletin ştiinţific", I (1951), nr. 1—2, p. 17 şi urm.

[5] Al. Rosetti, B. Cazacu, L. Onu, *Istoria limbii române literare* vol. I, ed. a II-a, Bucureşti, 1971, p. 374 şi urm.

iată-l-ăi la lăcaşurile sale fără dodeială, iată-l-ăi toate pre voia lui deplin a fi nedejduieşte fără îndoială. Vremea lui lină, noaî tulbure, viăjitorii şi mrejitorii, sau necredincioşi, în lucru nestăruitori, la cuvînt nestătători"[6]. Cunoscătorii literaturilor orientale, arabă îndeosebi, vor recunoaşte însă imediat structurile ritmice şi perioadele variabile ale prozei rimate, acel *saǧ'* celebru în care e scris Coranul şi pe care scriitorii secolelor ulterioare îl vor pune în valoare prin ale lor caracteristice *maqāmāt*, amestec de relatări anecdotice, aventuri picareşti şi sfaturi înţelepte care se povestesc la „şezătorile" (maqāma = locul unde se stă; adunare, reuniune) unde fiecare trecător poate povesti ceea ce a auzit, văzut sau trăit, în scopul de a delecta şi instrui pe ceilalţi: Hamadhani, Ibn Šaraf, Ibn Naqiya şi mai ales Harīri. Trebuie remarcată nu numai rima, care apare la intervale neregulate, fără explicaţie aparentă, ci şi organizarea interioară a perioadelor, de unde rezultă structurile ritmice variate, care se succed într-o ordine accelerată pînă la un anumit punct, de unde ritmul se sparge şi — apărînd altă idee şi altă necesitate de a o evidenţia deci — cadenţa, accentul stilistic al frazei se schimbă iar perioadele care rimează apar la alte distanţe.

Chiar acolo unde perioadele par mai apropiate de măsura versului popular şi unde această influenţă a folclorului românesc există probabil, aria comparaţiilor indică de asemenea o prezenţă orientală, de pildă: „Soarele m-au lovit, căldura m-au pălit, vînturile m-au negrit, drumurile m-au ostenit, dzilele m-au vechit, aii m-au îmbătrînit, nopţile m-au schimosit şi, decît toate mai cumplit, norocul m-au urgisit şi din dragostele tale m-au izgonit. Iară acesta nou, vios, vlăgos, ghizdav şi frumos, ca soarele de luminos, ca luna de arătos şi ca omătul de albicios ieste. Ochii şoimului, pieptul leului, faţa trandafirului, fruntea iasiminului, gura bujorului, dinţii lăcrimioarelor, grumadzii păunului, sprîncenele corbului, părul sobolului, mînule ca aripile, degetele ca radzele, mijlocul pardosului, statul chiparosului, peliţa cacumului..."[7]. Şi nu este numai vorba de alegerea unor termeni de comparaţie cu păunul, pardosul, iasomia, chiparosul sau hermina (cacumul este, desigur, gr. κακούμι), rare sau de tot necunoscute în folclorul nostru, dar imaginea lunii ca termen de comparaţie pentru frumuseţea masculină este specific orientală şi de neimaginat la noi, unde şi tradiţia folclorică şi factorul lingvistic i se opun. Iată cum se descria de pildă legendarul rege iranian Ferdun a fi arătat în tinereţe (în celebra *Šah-Nameh*): „Părul meu era ca smoala, statura mea era înaltă ca a chiparosului, faţa mea era ca luna" (puţin mai înainte: „faţa roşie ca trandafirul"). Similitudinile sînt grăitoare pentru aria din care se inspiră metaforele lui Cantemir, cu atît mai mult cu cît aici aceste comparaţii sînt absolut frecvente, uzuale.

Elementele citate pînă acum, ca şi cele amintite de cercetătorii anteriori, nu demonstrează cu necesitate o influenţă livrescă a literaturii orientale; cunoscător al cîtorva limbi de circulaţie în Orient (turca, araba, persana), locuind la Constantinopol aproape o jumătate din viaţa sa şi venind în contact strîns cu diferiţi reprezentanţi ai păturii culte din capi-

[6] D. Cantemir, *Istoria ieroglifică*, ediţie îngrijită şi studiu introductiv de P.P. Panaitescu şi I. Verdeş, Bucureşti, 1965, vol. II, p. 161.

[7] *Ibidem*, p. 81.

tala Imperiului Otoman, Cantemir putea — la rigoare — cunoaşte atît proverbele de care s-a amintit, cît şi tradiţiile, literatura în proză rimată etc. din relatări orale [8]. Există însă unele indicii în opera sa, chiar în *Istoria ieroglifică*, care ne determină să credem că literatura orientală nu i-a fost necunoscută.

Avem toate motivele să credem că genul către care se îndreaptă în primul rînd interesul său este cel în măsură să satisfacă pasiunea sa cunoscută pentru aspectele particulare ale obiceiurilor, tradiţiilor şi credinţelor popoarelor orientale, interes pe care îl mărturisesc preocupările constante pentru folclorul acestora, cules şi folosit ca o sursă importantă de informaţii şi de îmbogăţire artistică nu numai în lucrările consacrate dogmei şi credinţelor islamice, de pildă, ci şi în cele istorice şi chiar în *Istoria ieroglifică*, aşa cum s-a dovedit deja [9]. Cantemir este primul european care semnalează şi citează anecdotele despre Nastratin Hogea, cu o posteritate atît de largă şi de fecundă în folclorul şi literatura europeană, iar unul dintre puţinii autori orientali amintiţi în lucrările sale care pot fi identificaţi este legendarul fabulist Loqman, echivalentul oriental al lui Esop. Este cert că unele dintre fabulele atribuite lui Loqman sînt traduceri ale unor fabule esopice şi, în genere — după cum demonstrează analiza lingvistică — multe sînt traduceri ale unui original grec [10]; altele însă reprezintă un străvechi fond de înţelepciune orientală, pe care îl vom găsi şi în *Eclesiast*, şi în *Istoria lui Ahikar* [11]. Toate aceste linii se întîlnesc în opera lui Cantemir şi e greu de indicat modelul exact al fiecărei parabole. Această literatură sapienţială, de tradiţii şi anecdote cu sens moralizator, este extrem de dezvoltată în Orient şi o mare parte a sa, aceea care provine din vechile mituri ale indienilor, foloseşte procedeul substituţiei oamenilor cu animalele. E foarte probabil deci ca însăşi ideea deghizării întregii acţiuni din *Istoria ieroglifică* în „roman" animalier să fie datorată unor exemple orientale, căci nu ştim nimic despre lecturile lui Cantemir din literatura europeană şi nimic nu ne autorizează să credem că modelul urmat ar fi unul din această arie (să zicem, de pildă, din *Le Roman de Renart* sau fabulele lui La Fontaine), în timp ce modelele orientale îi puteau fi mult mai uşor cunoscute.

În partea a doua a *Istoriei ieroglifice* şi apoi de mai multe ori în text, în legătură cu dorinţa lui Mihai Racoviţă („Cămila") de a obţine tronul Moldovei, este amintită „parimiia veche că Cămila cercînd coarne, ş-au pierdut şi urechile" [12]. O fabulă cu acest conţinut apare la Esop (146): Invidioasă pe coarnele impunătoare ale taurului, cămila îi cere lui Zeus nişte podoabe asemănătoare, mîniat însă de pretenţiile cămilei, Zeus nu-i împlineşte rugămintea, ba îi mai ciunteşte şi parte din urechi. O fabulă asemănătoare apare însă şi în celebra *Qalila şi Dimna* (sau fabulele lui Bidpai), la sfîrşitul capitolului al XIX-lea, *Regele şobolanilor*, în care mai

---

[8] Fr. Babinger, *Izvoarele turceşti ale lui Dimitrie Cantemir*, extras din „Arhiva românească", VII (1941), p. 7 şi urm., demonstrează că marea majoritate a istoricilor menţionaţi de Cantemir sînt fie greşit citaţi, fie necunoscuţi.

[9] *Ibidem*; Adrian Fochi, *Dimitrie Cantemir, etnograf şi folclorist*, în „Revista de etnografie şi folclor", 1964, nr. 1, p. 92.

[10] Vezi, de pildă, ediţia lui Ch. Schier, Paris, 1835, p. 47 etc.

[11] Fr. Nau, *Histoire et sagesse d'Ahikar*, Paris, 1905, p. 68 şi urm.

[12] Ed. cit., vol. I, p. 129.

multe istorioare demonstrează că pretenţiile nejustificate sau acţiunile lipsite de sens au un sfîrşit neplăcut (acesta este şi sensul mai multor proverbe şi parabole din cartea lui Cantemir). Deşi aici este vorba de un măgar ambiţios, şi nu de cămilă, fabula este în fond aceeaşi. Puţin mai departe, în cartea a patra, D. Cantemir pune în gura Brehnecii (stolnicul Constantin Cantacuzino) următoarea fabulă: o cîrtiţă adunase multe grăunţe pentru iarnă, dar furnicile i le-au mîncat şi au lăsat-o să moară de foame; o pasăre a mîncat furnicile, un şoarece s-a urcat în cuibul păsării şi i-a omorît puii, o mîţă sălbatecă îl mănîncă la rîndul ei pe acesta, mîţa este omorîtă de un dulău, lupul îl ucide pe dulău şi este şi el răpus de pardos, pardosul este săgetat de un cioban care îi ia pielea; pentru piele, ciobanul este omorît de un oştean care, alergînd călare după un iepure, cade şi este şi el ucis, pentru a se împlini vorba şoarecelui ajuns în gura mîţii: „cine face, face-i-se", adică pentru a se împlini legea talionului. Acestei fabule i s-a presupus o origine orientală: „Este greu de spus dacă în acest text trebuie să vedem numai mîna lui D. Cantemir, profund cunoscător al literaturii biblice, sau dimpotrivă, trebuie să vedem reflexul vreunei producţii folclorice orientale pe care nu o cunoaştem" [13]. Într-adevăr, ea se găseşte cu alte personaje, dar cu exact aceeaşi structură şi morală, tot în *Qalila şi Dimna*, şi anume în adăugirile pe care le cuprinde traducerea persană a lui Hosein Vaëz intitulată *Anwari Sohaili*, tradusă şi aceasta în turcă sub titlul de *Humayun Nameh*: la vînătoare, un cîine rupe laba unei vulpi pe care o fugărea, un om o rupe pe aceea a cîinelui, un cal rupe piciorul omului şi apoi îşi rupe singur un picior, călcînd într-o groapă [14].

Qalila şi Dimna, numită astfel după cei doi eroi în jurul cărora se plasează întreaga reţea de fabule (eroii sînt doi şacali) este traducerea arabă făcută în sec. al VIII-lea de Ibn al-Moqaffa după un original pehlevi astăzi pierdut, care grupează un mare număr de fabule împrumutate din literatura indiană, mai exact din *Pančatantra*. Din arabă cartea s-a tradus în greacă şi de aici în slavonă (în sec. al XI-lea şi, respectiv, al XIII-lea), în ebraică şi de aici în latină (de unde pleacă numeroase versiuni în diferite limbi europene şi mai ales prelucrări), în persană şi din persană în turcă în sec. al XVI-lea, sub Soliman, de către Ali Celebi, profesor la Adrianopol[15]. Cartea conţine un mare număr de apologuri, constituind un mic manual de înţelepciune practică pentru uzul prinţilor, de aceeaşi categorie deci cu *Sindipa* (unele fabule le sînt, de altfel, comune) şi cu alte cărţi populare de mare circulaţie la noi, şi chiar cu *Divanul* lui Cantemir. Cartea n-a fost tradusă în româneşte, dar a circulat la toate popoarele învecinate, cu o intensitate remarcabilă; versiuni slavone, în diferite redacţii, s-au găsit la sîrbi, la bulgari, la ruşi[16], iar versiunea greacă a circulat efectiv în ţara noastră încă din sec. al XVII-lea, unele manuscrise existînd şi azi, altele — pierdute se pare — figurînd în catalogul bibliotecii lui N.

---

[13] A. Fochi, *op. cit.*, p. 92.

[14] Cf. Victor Chauvin, *Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux arabes*, vol II, Liège, 1897, p. 81—117.

[15] Silvestre de Sacy, *Calila et Dimna ou fables de Bidpai*, Paris, 1810, p. 51.

[16] Vezi: Iordan Ivangov, *Старобългарски разкази*, Sofia, 1935, p. 134 şi urm.; *Стефанит и Ихнилат. Средневековая книга басен по русским рукописям XV—XVII веков*, Leningrad, 1969; O. P. Lihaciova, *Особая редакция древнерусской повести Стефанит и Ихнилат*, în vol. *Рукописное наследие древней Руси*, Leningrad, 1972, p. 144—173 etc.

Mavrocordat [17]. Este de remarcat că traducătorul grec, conform unei tradiții care va funcționa și în cazul celor *1001 de nopți*, va schimba numele eroilor și, deci, și titlul cărții. Calila, pe care traducătorul l-a apropiat de arabul اكليل (coroană) a fost tradus prin Στεφανίτης de la στέφανος (coroană), iar Ichnilates (vestigiu, rămășiță) este urmarea interpretării lui Dimna ca nume de loc de al ar. دمن (vestigia tentorium et hominum) [18].

Așa se explică deci titlul diferit în versiunile grecești și slavone. Este posibil însă ca pe teritoriul țării noastre să fi circulat și alte versiuni, poate cea latină, mai probabil cea italiană, pentru că Biblioteca Academiei posedă ediția din 1620 a celebrei prelucrări a lui A. Firenzuola, *Discorsi degli animali*, cu sigiliul bibliotecii de la Sf. Sava. Nu credem însă că D. Cantemir a cunoscut și utilizat vreuna dintre aceste versiuni europene, pentru că, așa cum reiese din datele incomplete totuși pe care le avem (cele mai multe lucrări lipsesc din bibliotecile noastre), fabulele citate apar numai în adausurile pe care le cuprinde doar traducerea persană și respectiv turcă a cărții. Nimic mai firesc deci ca el să fi putut cunoaște la Constantinopol un manuscris din *Humayun Nameh*, și reflexele acestei lecturi să se găsească într-o operă concepută și scrisă acolo.

Nu este inutil de adăugat că traducerea în persană a lui Hosain Vaëz este scrisă în *saǧ'* în proză rimată și ritmată și într-un stil prețios, pe care un cunoscător îl caracterizează astfel: „Abus dans l'emploi des mots rares et abstrus, métaphores étranges et boursouflées, comparaisons d'un imprevu déconcertant, multiplication des incidentes, répétition de la même idée sous diverses formes caractérisent cette prose précieuse qui s'efforce de rivaliser avec la poésie [...]. De cette prose affectée, la seconde version persane de *Kalila*, celle de Hosain Vaëz, offre un exemple typique" [19].

În orice caz, aceste conjecturi ne fac să credem că cercetarea influențelor orientale în literatura lui Dimitrie Cantemir este abia la început, și ea poate lămuri încă unele aspecte prea puțin cunoscute pînă acum.

---

[17] Olga Cicanci, *Deux variantes grecques de l'oeuvre Stephanites et Ichnilates*, în „Revue des études Sud-Est Européennes" X (1972), nr. 3, p. 453 și urm. O circulație tîrzie a cunoscut această carte printr-o traducere tipărită în 1783 la Viena, datorată unui activ colportor și traducător, foarte cunoscut la noi, unde a și fost, se pare, secretar la curtea lui Hangerli, Polizois Lambanitziotis: Μυθολογικὸν ἤθικο-πολιτικὸν τὸν Πιλπάϊος. Nu este însă vorba de textul original, pentru că ordinea diferitelor povești este inversată și sînt intercalate altele noi. Probabil că el a folosit prelucrarea în franceză a lui David d'Isfahan, apărută în 1644, la Paris, cu titlul *Le livre des lumières ou la conduite des rois, composé par le sage Pilpay, Indien*, pentru că în subtitlu traducătorul precizează: ἐκ τῆς γαλλικῆς εἰς τὴν ὑμετέραν διάλεκτον μεταφραθέν.

[18] Silvestre de Sacy, *op. cit.*, p. 33—34.

[19] Henri Massé, *Les versions persanes des contes d'animaux*, în vol. colectiv *L'âme de l'Iran*, Paris, 1951, p. 137—138.

Ideea ciclurilor istorico-geografice la D. Cantemir şi Antioh Cantemir

V. Harea

Doi gînditori, tatăl şi fiul, Dimitrie Cantemir şi Antioh Cantemir, au încercat să elaboreze, fiecare în felul său propriu, o concepţie de sinteză asupra istoriei universale, plasînd întreaga desfăşurare a istoriei omeneşti în cadrul unor cicluri istorico-geografice. Dimitrie Cantemir, care a scris în ultima perioadă a vieţii sale petrecută în Rusia, lucrări cu precădere de istorie politică (*Istoria Imperiului Otoman*, *Descrierea Moldovei*, *Hronicul vechimii Romano-Moldo-Vlahilor*), construieşte o concepţie a ciclurilor istorice prin care trec statele, fiecare izolat şi toate la un loc, urmărindu-le totodată şi deplasarea lor geografică. Antioh Cantemir, preocupat de problemele de cultură, filozofie şi de arte, de asemenea ne oferă o succesiune a ciclurilor istorico-geografice referitoare la progresele culturale şi ştiinţifice ale omenirii. Asemenea preocupări erau firesti pe atunci; omul antic, omul medieval şi chiar omul începuturilor epocii moderne, simţea mai puternic dependenţa sa de mediul natural.

Iată de ce de la Herodot, care a relevat marea însemnătate a Nilului pentru economia şi structura socială a Egiptului şi Hippocrates, care analizează raporturile dintre mediul natural şi oameni, explicînd deosebirile de psihologie dintre europeni şi asiatici, pînă la Ch. de Montesquieu, care pune în relaţie psihologia oamenilor cu clima, gînditorii n-au putut face abstracţie de legătura omului şi a societăţilor omeneşti cu condiţiile geografice, pe care le considerau determinante pentru destinele popoarelor.

La ambii scritori de care ne ocupăm observăm aşadar, două tendinţe comune : aceea de a rezuma istoria universală a omenirii la cîteva cicluri, care alături de succesiunea temporală se mişcă şi anume (a doua idee comună) într-un anumit sens geografic, culmea progreselor realizîndu-le ţările nordice.

★

În formarea ideii ciclurilor istorice ambii scriitori pleacă de la consideraţii de filozofie a naturii. Dimitrie Cantemir, după cum arată D. Bădărău, era un aristotelian [1]. Ca şi filozoful stagirit, D. Cantemir are ca punct de

[1] D. Bădărău, *Filozofia lui Dimitrie Cantemir*, Bucureşti, 1964, p. 265.

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 2, p. 201–208, Bucureşti, 1973

plecare constatarea că realitatea exterioară se compune din lucrări particulare, adică individuale, fie naturale, fie sociale. Or, indivizii au faze de evoluţie identice, îmbătrînirea şi moartea, adică distrugerea ca individ sau ca existenţă socială particulară. La Antioh Cantemir de asemenea constatăm ideea ciclurilor în natură, deşi mai puţin clar exprimată. În *Scrisori despre natură şi om* cugetătorul scoate în relief faptul că „tot ce produce pămîntul se întoarce tot în el şi se transformă în seminţe, din care noi culegem roade noi". Aşa că „pămîntul primeşte în sînul său tot ce ne trebuie numai pentru ca să ne ofere din nou belşugul său" şi „fie că ne dă fie că ne întoarce, fie că produce din nou cu un spor mai mare", pămîntul „este mereu inepuizabil"[2]. Animalele, şi în genere fiinţele vii, se preschimbă mereu în componenţa lor, dar ajung la slăbire şi la moarte rămîn doar „praful şi viermii"[3].

În viaţa socială, pe care Dimitrie Cantemir o identifică cu statul, orice stat, ca existenţă particulară, se naşte, creşte, ajunge la maximum de putere, pentru ca apoi să descrească, să îmbătrînească, şi să dispară.

Principiul evoluţiei ciclice D. Cantemir l-a formulat cu zece ani înainte de apariţia lucrării *Scienza nuova* de G. B. Vico. Dar concepţia lui D. Cantemir se deosebeşte mult de aceea a lui Vico. La G. B. Vico primează ideea renovării unor instituţii, — care se destramă din cauza corupţiei — într-o nouă organizare socială, dar fără ca să se diferenţieze de cele precedente. Instituţiile şi legile Romei antice, după distrugerea Imperiului Roman, au apărut în organizarea feudală a Europei, deşi cu aspecte noi, dar cu acelaşi conţinut. Ideea ciclurilor istorice la G. B. Vico nu implică nici o schimbare de fond a vechilor instituţiuni, a vechilor cicluri. Ele se repetă pur şi simplu. Se revine mereu asupra ciclului parcurs mai înainte. Din acest punct de vedere este semnificativ titlul cărţii a 5-a din *Scienza nuova* : *Del Ricorso della cose umane del risurgere che fanno le nazioni*, adică *Despre reîntoarcerea lucrurilor omeneşti din revoluţiile pe care le fac societăţile* [4]. Providenţa care după G. B. Vico dirijează destinele istorice ale omenirii e de a manifesta sărăcie de idei. În fond, în viaţa istorică, cu toate aparenţele de schimbare şi de reînnoire, totul rămîne imobil, aşa după cum a orînduit eternul creator. De aceea la apariţia ei lucrarea lui Vico a fost apreciată şi aprobată cu multă căldură de către Papa Clement al XII-lea.

Concepţia lui D. Cantemir, expusă în *Monarhiarum physica examinatio* [5] şi apoi reflectată în *Istoria creşterii şi descreşterii Imperiului Otoman*, este mult mai avansată. După autorul *Istoriei Imperiului Otoman*, schema generală — naştere, creştere, maturitate, slăbire sau scădere, îmbătrînirea şi moartea sau distrugerea se aplică oricărui stat ca realitate autonomă, individuală. Acesta însă e numai un prim aspect al teoriei ciclurilor istorice cantemiriene care îmbrăţişează viaţa oricărui stat luat izolat.

---

[2] A. Cantemir, *Socinnenija*, vol. II, p. 33.

[3] *Ibidem*, p. 46.

[4] Giannbattista Vico, *Scienza nuova*, Milano, 1857.

[5] V. Revista „Studii şi cercetări de bibliologie, 1963, p. 262—276, studiul lui I. Sulea-Firu, *O scrisoare inedită a lui D. Cantemir, Monarhiarum physica examinatio*, cu publicarea textului latin şi a traducerii lui în limba română.

Dar, folosind un principiu dialectic şi anume că „din descompunerea unuia urmează naşterea altuia", D. Cantemir priveşte procesul istoric şi în întregimea lui [6].

În acest proces istoric neîntrerupt, statele nu rămîn izolate unele de altele. Ele intră în diferite relaţii de prietenie sau duşmănie, chiar în conflicte armate.

Dar, mai departe, D. Cantemir leagă procesele naturale astronomice de acelea ale vieţii istorice, creînd un fel de astrologie deghizată — cu toate că în genere s-a exprimat împotriva astrologiei. Căci din procesul istoric general s-au desprins, ca realităţi istorice mai însemnate, patru monarhii mari, „după cele patru puncte cardinale ale lumii" şi anume „cea din răsărit, cea din miază-zi, cea din apus şi cea din miază-noapte", adică de la dreapta spre stînga, fiindcă răsăritul, afirmă D. Cantemir referindu-se la Aristotel, este partea dreaptă, iar apusul partea stîngă, în dependenţă de mişcarea „primului Mobil", soarele, de la răsărit la amiazi şi la apus.

Cu alte cuvinte, desfăşurarea întregului proces istoric universal este pus în relaţie cu mişcarea soarelui, iar succesiunea imperiilor universale capătă şi un caracter geografic.

Speculaţii asupra succesiunii marilor imperii s-au făcut cu mult înainte de D. Cantemir, mai ales de-a lungul Evului Mediu, de obicei pătrunse de aşteptări hiliastice şi apocaliptice, iar ultima lucrare cu această temă, strălucită ca expresie literară, în care analiza faptelor istorice făcea superfluă intervenţia Providenţei, pe care autorul o invocă totuşi mereu în cursul expunerii — a fost, *Discours sur l'histoire universelle* de J. B. Bossuet [7].

Dar toate aceste încercări de a proceda la o sinteză largă a istoriei universale, îmbinate cu viziuni profetice, îşi au obîrşia în cartea profetului Daniil, pe care îl citează şi gînditorul român.

În cartea lui Daniil, în *Vechiul testament*, la capitolul al 2-lea, monarhiile puternice sînt prezentate sub forma metaforică a unei statui, visate de Nabucodonosor, cu „capul de aur, pieptul şi mîinile de argint, pîntecele şi şoldurile de aramă, pulpele de fier, iar picioarele parte din fier, parte din lut". Părţile statuii, corespunzătoare metalelor respective şi lutului ar reprezenta, în tălmăcirea visului de către Daniil, cele patru împărăţii mari, fără ca profetul să le fi aşezat într-o anumită ordine [8].

Dar mai departe, în capitolul 11 din aceeaşi carte, se expune lupta dintre împărăţia sudului şi cea a nordului, din care în cele din urmă va ieşi biruitoare împărăţia nordului [9].

---

[6] Un corolar gnoseologic al concepţiei ciclurilor istorice la D. Cantemir e acela că dezvoltarea istorică a statelor parcurge faze strict deterministe, „cu neputinţă de schimbat", astfel încît, „din începuturi, în chip just cunoscute, se deduce ceea ce va urma şi unui intelect bine cultivat şi pătrunzător i se poate invedera şi deslusi ceea ce înfăptuieşte ordinea neîntreruptă a naturii, după legea proprie a ei". În aceste formulări s-ar putea întrezări o intuiţie, o anticipare a „viitorismului", a ştiinţei viitorului, care se constituie astăzi sub ochii noştri.

[7] E caracteristică următoarea afirmaţie a lui J.B. Bossuet: „cu rezerva unor lovituri extraordinare prin care Dumnezeu voia ca să-i apară însăşi mîna sa, nu s-au produs (în istorie, *n.n., V.H.*) mari schimbări, care nu şi-ar fi avut cauzele în secolele precedente". *Discours sur l'histoire universelle*, Paris, Ed. Hachette, 1855, p. 411.

[8] *Biblia tradusă de V. Radu şi Gala Galaction*, Cartea „Profetul Daniil", Bucureşti, 1938, p. 845.

[9] *Ibidem*, p. 858.

Urmaşii lui Daniil în speculaţii asupra imperiilor istorice, începînd cu Augustin în „*De civitate Dei*", au extins ideea succesiunii istorice a acestora, limitîndu-le la patru imperii [10]. Acelaşi drum îl urmează şi D. Cantemir, plasîndu-le în ordinea punctelor cardinale stabilită de Aristotel.

Continuîndu-şi expunerea, D. Cantemir plasează primele monarhii mondiale în orient, cuprinzîndu-le pe toate în noţiunea de monarhie a răsăritului. Căci „acolo au trăit indienii, asirienii, miezii-parţii şi mai însemnaţi decît toţi aceştia şi alţii, perşii". A doua monarhie de importanţă deosebită a fost „cea de miazăzi, în care au fost puternici egiptenii, africanii, cretanii şi mai vestiţi decît aceştia, grecii macedoneni", culmea acestei monarhii constituind-o aceea a lui Alexandru cel Mare. A treia monarhie a fost cea a Romei, monarhia de apus. În sînul acestui imperiu apar pe arena istorică popoarele nordice, care mai tîrziu se încorporează în imperiul romano-german, o prelungire a celui de la Roma.

Dar în curînd la popoarele nordice se iveşte tendinţa către o existenţă politică proprie, mai puternic exprimată la ruşi, ceea ce dă naştere imperiului rusesc nordic sau acvilonic, după termenul acvilon, adică vîntul arctic. Această monarhie de asemenea, ca şi cea de sud, ocupă o poziţie centrală între dreapta şi stînga, răsărit şi apus. De aceea ea are menirea de a cuprinde toată lumea.

Realitatea istorică nu se încadra însă perfect în schema de succesiune a celor patru imperii din *Monarchiarum physica examinatio*". Din schemă fusese omis imperiul otoman, care prin dimensiunile lui, prin cuceririle în Asia, Africa de Nord, în Marea Mediterană şi în Europa nu putea fi nesocotit atunci cînd se vorbea de marile imperii istorice.

D. Cantemir dă însă o explicaţie „naturală" acestei realităţi istorice. Ca şi „celelalte făpturi naturale ce se zămislesc, nasc şi cresc în afară de rînduielile naturii", Turcia reprezintă o asemenea abatere, ea e un „avorton", „un monstru", care „a întîrziat cîtva timp propăşirea..., creşterea... naturală şi meritată" a Imperiului de Nord. O asemenea abatere de la legile naturii nu poate însă dura căci după legea creşterii şi decăderii şi apoi a distrugerii statelor, imperiul turc va dispare de la sine. Dar dispariţia acestui stat „tiranic" trebuie grăbită cît mai mult şi misiunea de a-l distruge revine Imperiului de Nord (adică rusesc). Iar imperiul nordic, afirmă Cantemir, citîndu-l pe Daniil, se va întinde dincolo de capitala Turciei, va ajunge la „ţara cea mîndră", adică Ierusalimul, va continua cuceririle, şi „Ţara Egiptului nu va scăpa", şi „va trece şi peste Libia şi Etiopia" desăvîrşind, astfel, mişcarea circulară geografică a procesului istoric [11].

D. Cantemir recurge la diverse argumente pentru a-şi sprijini afirmaţiile din opusculul său.

În primul rînd, spune el, dacă n-am crede în faptul că imperiul acvilonic, adică, după *Biblie*, cel nordic, va cuprinde toată lumea, asta ar însemna că „ne-am îndoi de adevărul sfintei scripturi" (p. 273).

---

[10] Această idee nu lipsea din exegeza *Bibliei*, care constituia o disciplină aparte în învăţămîntul teologic din Rusia ţaristă, în seminariile şi academiile teologice.

[11] Este caracteristică această limitare a mişcării istorice, la forma circulară, oarecum corespunzătoare conceptului „cosmos" intuit de către filozofia antică greacă în formă de sferă.

Totuşi, acest argument, care ar părea singurul valabil pentru un creştin convins şi fiu ascultător al bisericii, nu-i pare suficient lui D. Cantemir. El recurge şi la mărturiile unor învăţaţi arabi, ca şi ale unor rabini evrei, fără să le spună însă pe nume. Aceştia, afirmă el, „recunosc adevărul prezicerilor sfintei scripturi" şi anume că „acvilonul pînă la urmă va fi biruitor în toate regiunile locuite ale lumii". Căci această monarhie atît de întinsă, după învăţaţii arabi, cei mai versaţi în ştiinţele naturale, va avea şi un nume special, corespunzător cuvîntului *beniasfar* care în limba lor înseamnă „fiii războiului" sau „fiii oştirilor". Şi aici D. Cantemir citează în notă sub text, lucrarea arabă *Tadzitteuarich* [12].

În ce constă însă elementul progresist în teoria ciclurilor istorice a lui D. Cantemir? Autorul scrisorii către Petru I nu urmăreşte continuu ceea ce apare ca nou, ca un progres, în fiecare monarhie temporală. El menţionează numai că a doua monarhie, cea a sudului, adică a lui Alexandru cel Mare, a fost mai puternică decît cea din răsărit. Dar vorbind despre ultima monarhie, cea a nordului, D. Cantemir precizează că în ea „vor ieşi la lumină fapte mai mari decît în cele trei monarhii trecute", fiindcă „mişcarea naturală se sileşte să desăvîrşească cercul". Cel de-al patrulea stat temporal va fi cel mai desăvîrşit, atît ca organizare, cît şi ca ştiinţă de a purta războiul, fiindcă această monarhie va fi întemeiată de unul dintre principi, „înzestrat cu toate virtuţile", „foarte înţelept", „foarte aprig la războaie" şi „pe care nu-l întrece nimeni dintre monarhi în cultură şi pietate", făcînd aluzii străvezii la adresa lui Petru I.

Aşadar, teoria ciclică a lui D. Cantemir în domeniul istoriei este de fapt teoria unei evoluţii închise, pe de o parte în cadrul unui singur stat, pe de altă parte în cadrul unei succesiuni de imperii puternice, limitate numai la patru monarhii temporale. Dintre acestea, a patra monarhie va fi culmea desăvîrşirii în domeniul politic. Ea va aduce oamenilor fericirea pe pămînt, căci „cu stăpînirea fericită a acestuia" (adică a imperiului nordului — *n.n. V.H.*) promit, afirmă D. Cantemir, a se potrivi profeţiile din psalmul 84, în care se face aserţiunea că „fericiţi sînt cei ce locuiesc în casa ta, în vecii vecilor te vor lăuda" [13].

Criteriile superiorităţii celei de-a patra monarhii sînt deci, „ştiinţa războiului" ceea ce e de înţeles, fiindcă trebuie distrus „monstrul" politic, Turcia, în al doilea rînd înţelepciunea (principe „foarte înţelept") şi „cultura" adică înflorirea ştiinţelor şi artelor, şi în al treilea rînd, criteriul etic — principe „înzestrat cu toate virtuţile" şi mai ales cu „pietate".

„*Monarhiarum physica examinatio*" este o extrem de concentrată sinteză a istoriei universale, aşa cum o înţelegea D. Cantemir. Dar în acest opuscul apar în chipul cel mai evident contradicţiile inerente epocii istorice în care a creat „Prinţul Moldovei".

Pe deoparte, idei şi tendinţe moderne, ca ideia ordinei naturale a lucrurilor ce nu poate fi schimbată, care impune o atitudine obiectivă a cercetătorului, iar pe de altă parte, atitudinea vechilor cronologii şi istorii,

---

[12] Lucrarea aceasta nu ne este accesibilă. Notăm în mod special că istoricii ruşi au folosit toate ştirile din izvoarele arabe despre poporul rus şi statul rus, dar nu s-au referit la lucrarea menţionată de D. Cantemir. E posibil totuşi ca izvoarele arabe, cunoscute lui Cantemir, să-i fi venit ca un sprijin suplimentar la ideile ce i-au fost inspirate de textele biblice.

[13] D. Cantemir, *Monarhiarum physica examinatio*, rev. cit., p. 275; *Biblia*, ed. citată, *Psaltirea*, p. 596.

care de-a lungul feudalității și chiar la începuturile timpurilor moderne, nu observau în evenimentele expuse „un tablou având un sens propriu în el însuși" ci „o prefigurare a ceea ce trebuie să urmeze", o „umbră a viitorului" după expresia lui Augustin [14]. Iar cît privește legătura internă a ideilor, se observă o inconsecvență: dacă toate imperiile universale își au sfîrșitul lor, în mod necesar, de ce ar face excepție de la această lege naturală ultimul imperiu, acel nordic? Ne gîndim că după cum A. Augustin considera realizarea cetății divine în creștinism, tot așa și D. Cantemir acorda ultimului imperiu ortodox din schema sa o viață eternă și fericită.

★

Pentru Antioh Cantemir, ca și pentru tatăl său, știința și cultura sînt principalul motor al progresului uman. Dar el nu s-a ocupat de istoria politică a popoarelor. Ceea ce l-a atras în chip deosebit au fost științele, filozofia și artele; teoria sa ciclică va fi construită deci ținînd seama de aceste manifestații ale spiritului uman.

Poetul își înfățișează concepția asupra evoluției ciclice în oda a IV-a, întitulată *Spre lauda științelor*. Din prima notă explicativă rezultă că autorul a avut intenția de a completa ideea exprimată în *Fugarii* de Lucian sub forma unui dialog dintre Dragoste de Înțelepciune și Jupiter [15].

Peregrinările Înțelepciunii, prin care se înțelege filozofia, știința și artele, încep la A. Cantemir în răsărit, în India. De acolo ea se mută în Etiopia și Egipt (sudul) și „Vavilonul cu zidiri de piatră / /aflat-a slava ta..." (vestul) („Stihuri", p. 205), apoi trecînd prin Sciția (ca și tatăl său, A. Cantemir consideră printre sciți și pe tatari) (nordul) ea coboară din nou spre sud „în Helada cea ferice". După greci înțelepciunea trece la „Stăpînii lumii", adică la romanii de la apus care, „le-au urmat cuvîntul // și anevoie la măsuri avîntul" (p. 206). În urma distrugerii imperiului roman, atît în răsărit cît și în apus, înțelepciunea „La Medici aflîndu-și adăpostul// se-n-zdrăveni..." *(ibidem)*, după care „străluci din nou, găsindu-și rostul, umplînd Europa cu lumina-i vie" *(ibidem)*, deci trece spre nord.

Așadar la A. Cantemir dezvoltarea progresivă a rațiunii omenești descrie mai multe cercuri: India-răsăritul, Etiopia și Egiptul—sudul, Babilonul — față de India — apusul. Sciția (cu tatarii) și Tracia — nordul; apoi înțelepciunea coboară din nou spre sud, în Grecia, unde, relevă Antioh în comentarii, „athenienii și lacedemonienii au luptat împotriva puternicilor regi ai Persiei și nu o dată au izbutit" (p. 209), se deplasează la Roma (apusul) (notele la versurile 53 și 58 din p. 209), asupra căreia însă „năvală dau din nord barbare hoarde/. Și-întreaga împărăție se răpune". În nota

---

[14] Marc Block, *La société feudale. La formation des liens de dependences*, Ed. „Bibliothèque de synthèse historique. L'evolution de l'humanité", Paris, 1939, p. 144.

[15] *Stihuri*, p. 207—208; „Socinenja", vol. I, p. 316—317. A. Cantemir nu amintește nimic despre ideile tatălui său. Dar ele nu-i erau necunoscute. În poemul *Petrida* din tinerețe el considera pe împăratul Petru I, ca și tatăl său, în *Monarhiarum physica examinatio*, ca pe un monarh capabil să conducă „lumea-ntreagă". Poetul cunoștea apoi *Istoria creșterii și descreșterii Imperiului Otoman*, în care se reflecta teoria ciclică a tatălui său. Toate acestea ne fac să considerăm că fragmentul din Lucian a fost numai un impuls de a scrie oda, cu atît mai mult că în fragmentul amintit peregrinările Înțelepciunii se termină în Grecia. A. Cantemir le continuă însă mai departe, la romani și la bizantini, din nou apoi în Italia renașterii, de unde științele și artele se răspîndesc și în Europa, adică în nord.

explicativă la aceste versuri, A. Cantemir vorbeşte întîi de imperiul de apus, zdrobit de barbari, dar pe ruinele căruia s-au întemeiat statul papal, cel german, francez şi altele; apoi turcii (popor care s-a tras din seminţiile aşezate în preajma Mării Caspice şi deci poate fi socotit şi el un „neam nordic"), „au răsturnat imperiul de răsărit, cucerind cetatea Constantinopol" (p. 209).

Cucerirea Constantinopolului a fost însă cauza refugiului învăţaţilor bizantini în Italia (deci o nouă mişcare a muzelor din răsărit în apus), unde au fost primiţi în Florenţa, „cu deosebită înţelegere şi mărinimie de Lorenzo de Medici" şi, continuînd, notele poetului explică prin aceasta înflorirea ştiinţelor şi artelor în Italia, de unde s-au răspîndit, încetul cu încetul, „la celelalte popoare din Europa, trecînd în Franţa, Germania, Anglia, ba chiar şi în ţările de la miază-noapte" (e vorba de Scandinavia şi Rusia).

★

Din prezentarea acestor peregrinări ale „Înţelepciunii" de către A. Cantemir se pot trage concluzii interesante. În primul rînd, după A. Cantemir, desfăşurarea sferei de aplicare a raţiunii în lume, cuprinzînd punctele cardinale ale pămîntului, nu se produce în Istoria universală o singură dată, ci se repetă, căci după primul ciclu, terminat cu Sciţia şi Tracia, începe al doilea ciclu, oarecum trunchiat, cu Grecia şi Roma, apoi al treilea, cu Bizanţul şi Italia, de unde ştiinţele se răspîndesc în nordul Europei. Aci ele cunosc cele mai mari succese, printre care poetul consideră descoperirea pulberii şi a armelor de foc (notele la versurile 78 şi 80, p. 210), precum şi avîntul cercetărilor în domeniul fizicii şi astronomiei, ilustrate în special de numele lui Newton (notele la versurile 88 şi 89, p. 210).

În al doilea rînd, A. Cantemir nu mai vorbeşte despre turci, în termenii aspri ai tatălui său, ca despre un popor sălbatic, care a întemeiat un imperiu tiranic, un „monstru", ci tocmai ca despre un popor „nordic", care a distrus un imperiu sudic, Bizanţul. Iar căderea Constantinopolului nu-i apare lui A. Cantemir numai ca o mare nenorocire, întîmplată lumii creştine, cum o considera Dimitrie Cantemir, ci şi ca un „noroc", un prilej de refugiu al învăţaţilor greci, care au răspîndit lumina filozofiei greceşti în Italia, contribuind la intensificarea mişcării renaştiente şi la răspîndirea ei în toată Europa.

În al treilea rînd, cu tot avîntul filozofiei, ştiinţelor şi artelor în Europa, după întemeierea statelor europene moderne, acestea nu puteau pretinde la dominaţia universală. În calitatea sa de diplomat, A. Cantemir cunoştea principiul şi vorbea de „echilibrul politic european", fiindcă îşi dădea seama mai bine decît tatăl său de forţa statelor europene. De aceea el nu mai putea împărtăşi ideea supremaţiei Rusiei în lume şi nici măcar în Europa. Schema sa de evoluţie a ştiinţelor, artelor şi filozofiei la sfîrşit cuprinde ansamblul statelor europene, nordice, fără să rezulte din aceasta vreo considerare politică în avantajul vreunui stat, şi este mult mai realistă decît schema lui Dimitrie Cantemir.

Concepţia sa are şi un alt avantaj. Datorită formaţiei sale ştiinţifice şi informaţiei istorice vaste, Cantemir fiul se menţine mereu pe terenul experienţei istorice. El nu încearcă s-o depăşească, nu se avîntă în

speculaţii asupra viitorului, desprinse de realitate. Or, tatăl său, cu toată pretenţia de examinare „physică", nu se menţine în limitele datelor istorice ci-şi imaginează un viitor istoric cu mijloacele sale de cunoaştere şi de concepţie ale unui om ce nu se emancipase cu totul de vechile idei bisericeşti creştine. Depăşind experienţa istorică, D. Cantemir făcea de fapt speculaţii metafizice rupte de realitate. Ele n-au fost confirmate de evoluţia istorică ulterioară decît într-o foarte mică măsură.

Războaiele repetate dintre Rusia şi Turcia de-a lungul secolelor XVIII şi XIX n-au distrus definitiv statul otoman, ci i-au zdruncinat numai forţele, ceea ce a dat posibilitate popoarelor subjugate să se ridice împotriva Porţii şi să se desprindă de sub stăpînirea ei. Dealtfel, nici statul turc n-a rămas în formele lui vechi, ci a evoluat, transformîndu-se într-un stat modern.

Constatările lui Antioh Cantemir erau, firesţe, valabile pentru vremea lor, dar au fost depăşite de realitatea de mai tîrziu, cînd popoare din ce în ce mai multe şi forţe ştiinţifice tot mai numeroase, din toate continentele, au fost antrenate în procesul descoperirilor ştiinţifice şi ale progreselor gîndirii.

Dimitrie Cantemir despre Nastratin Hogea

Gh. I. Constantin

În a sa *Historia incrementorum atque decrementorum Aulae Othmanicae* [1], în cartea I, capitolul V, Dimitrie Cantemir se ocupă de domnia lui Baiazid Ilderim sau Fulgerul, și povestește evenimentele legate de campania în Asia Mică a lui Timurlenk, hanul turcoman, lupta de la Angora și căderea în captivitate a sultanului otoman — eveniment pe care îl plasează în A.H. 814, respectiv 1401.

Nu această uriașă confruntare interesează însă aici, ci faptul că autorul, polemizînd cu „istoricii creștini" (pe care nu-i numește) și sprijinindu-se pe cei turci (pe care, iarăși, nu-i menționează), afirmă că, după bătălie — care ar fi avut loc lîngă Brusa — Timurlenk intră în acest oraș: „...istoricii turci zic în unanimitate că Timurlenk, imediat după bătălie, a intrat în Brusa, capitala Bithiniei". Și, mai departe; „...această opiniune a scriitorilor turci se confirmă încă și prin altă împrejurare; ei zic că Timurlenk, campat cu armata sa lîngă Ienghișehir, sau Neapole în Asia Mică, a rămas aici trei zile, petrecîndu-și cu Nasredin Hogea, bufonul sau mai bine Esopul turc, care, cu fabulele sale, într-atît l-au încîntat, încît au lăsat cetatea liberă și neatacată"[2].

Informațiile istorice ale lui D. Cantemir cu privire la acest eveniment nu sînt însă întru totul exacte: cel care a intrat în Brusa, și anume la 3 august 1402, a fost nepotul lui Timurlenk, Muhammed Sultan, în timp ce Timurlenk însuși se afla în orașul Kiutahiya [3], iar Ienghișehir a fost jefuit și distrus de emirul său Bahadur Sundjuk în cursul campaniei dimprejurul Smirnei; tot în Ienghișehir cuceritorul va găsi și pe cele două fiice ale sultanului înfrînt [4]. Ceea ce este însă demn de tot interesul aici este că

[1] *Othmanicae* este adevărata formă, care apare în manuscrisul original, în latinește, al lui Dimitrie Cantemir (vezi manuscrisul nr. 74 din fondul latin al Bibliotecii Academiei); pînă acum s-a utilizat în mod curent eronat *othomanicae*.

[2] Citatul de față, ca și celelalte în limba română, sînt redate într-o ortografie modernizată după *Istori'a imperiului ottomanu. Crescerea și scaderea lui. Cu note fórte instructive de Demetriu Cantemiru, principe de Moldavi'a*, traducere română de dr. Ios. Hodosiu, București, 1876 (aici, p. 72, nota 22).

[3] J. v. Hammer-Purgstall, *Geschichte des osmanischen Reiches*, vol. I, Pesth, 1834, p. 258 și Marie Mathilde Alexandrescu-Dersca, *La campagne de Timur en Anatolie (1402)*, București, 1942, p. 82.

[4] Marie-Mathilde Alexandrescu-Dersca, *op. cit.*, p. 82.

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 2, p. 209–212, București, 1973

Dimitrie Cantemir este primul european care menţionează, cu această ocazie, pe Nasr ed-Din Khodja, ulterior devenit celebru în folclorul otoman prin anecdotele sale; lumea occidentală va afla mai tîrziu, după moartea lui Cantemir în 1723, de existenţa lui Nasr ed-Din din traducerea engleză a istoriei sale, tipărită în anul 1734.

În comentariile sale la aceste evenimente, menţionate mai sus, Dimitrie Cantemir scrie: „Pentru a satisface curiozitatea lectorilor, voi face o digresiune de la materie, şi voi extrage dintr-o carte scrisă în limba turcească cîteva singularităţi despre acest om" [5]. Într-adevăr, autorul povesteşte trei anecdote nasreddiniene, pe care le introduce în atmosfera apropierii trupelor lui Timurlenk de Inghişehir şi a preparativelor făcute de locuitori în vederea apărării oraşului. Dacă, bazîndu-ne pe aceste detalii, am încerca să plasăm întîlnirea dintre aceste două personaje (dar nu la Ienghişehir, ci la Akşehir, cum a acreditat-o ulterior tradiţia otomană), această dată ar putea fi pe la sfîrşitul lunii redjeb şi începutul lunii şaban 805, iar după calendarul nostru în a doua jumătate a lunii februarie 1403.

Potrivit adevărului istoric, oraşul cruţat de Timurlenk nu a fost Ienghişehir, ci Akşehir, din emiratul turcoman Caramania, unde Timurlenk ajunge după cucerirea Smirnei, prin ianuarie 1403, şi pe care îl cedează acum fostului ei suveran ca făcînd parte din vechile posesiuni ale acestuia, luate de Baiazid înainte de catastrofa de la Angora [6]. Iar întîlnirea dintre Nasr ed-Din Khodja şi Timurlenk la Akşehir este confirmată de o altă tradiţie otomană, pe care o conservă relaţia de călătorie a vestitului Evliya Celebi (1611—1678), călător şi pe meleagurile noastre. Călătorind spre Damasc, Siria şi Palestina începînd din luna septembrie 1648, acesta trece şi prin regiunea Konya, vizitează oraşul Akşehir şi mormîntul lui Nasr ed-Din Khodja şi, ca şi Dimitrie Cantemir, aminteşte de relaţiile acestuia cu Timurlenk şi de cruţarea oraşului datorită lui. Evliya Celebi notează: „... Se zice că/Nasr ed-Din Khodja/a avut conversaţii cu Timur. Făcîndu-i plăcere nobila/sa/companie, datorită spiritului ilustru al acestui filozof, hanul tătar iertă/oraşul/Akşehir de plata datoriilor/de război/şi nu îl mai jefui, nici nu-l distruse". Şi, mai departe: „Sfaturile şi snoavele (le'taif) acestui înţelept Khodja sînt folosite în toate limbile (orientale, desigur araba, persana şi turca — *n.n., Gh. C.*) ca proverbe" [7]. După ce, după maniera lui Dimitrie Cantemir, citează anecdota despre întîlnirea din baie a lui Timurlenk cu Nasr ed-Din Khodja, el încheie: „Mai sînt încă multe sute/şi chiar/mii de snoave (tot le'taif — n.n.) de tipul „cămila şi pisica" [8], despre care vorbeşte lumea".

---

[5] D. Cantemir, *op. cit.*, loc. cit.

[6] J. v. Hammer-Purgstall, *op. cit.*, p. 264.

[7] Evliya Celebi, *Seyyahat-name*, ed. Nadjib Asim, vol. III, Istambul, 1314/1896—7, p. 17.

[8] Anecdota respectivă, răspîndită în folclorul mai multor popoare, este redată de Fr. Meninski, *Lexicon arabico-persico-turcicum*, vol. III, Viena, 1780, p. 930: „Narratur enim, arabs quidam, dum camelum suum perdidisset, jurasse, se illum, si denuo invenerit, pro una drachma venditurum esse; accidit autem, ut camelum suum inveniret, item ille, ne perjurus dici possit, de cameli collo felem suspendit, eumque per urbem circumdendo exclamavit: camelum una drachma, aut cum fele mille drachmis vendo, quo audito alii dicebant: ma erkhes al-nakat lewla el-melumet fi unkiha, i.e. non caro pretio veniret camelus, si maledicta felis non esset in collo ejus".

Apare, deci, evident că Dimitrie Cantemir a cunoscut la Constantinopol, între 1688—1710, un manuscris cuprinzînd snoavele lui Nastratin Hogea, deşi nu poate fi vorba de o „carte" tipărită, cum s-ar putea crede, de vreme ce tiparul a fost introdus la turci abia în 1729. Într-adevăr, unul din manuscrisele nasreddiniene [9], datînd din anul 1571 şi conservat astăzi la Bodleian Library din Oxford (Anglia), se intitulează *Haza hikayet-i kitab Nasr ed-Din*, adică „aceasta este cartea cu snoavele (*hikaiyet* este acelaşi lucru cu *le'taif*) lui Nastratin", ceea ce ne face să considerăm indicaţia lui Dimitrie Cantemir („o carte scrisă în limba turcească") ca o aluzie directă la chiar titlul manuscrisului pe care, probabil, îl va fi cunoscut; în alte cinci manuscrise care se găsesc la Bibliothèque Nationale din Paris, cuvîntul *kitab* nu apare. Dar s-ar putea tot atît de bine ca savantul moldovean să fi povestit aceste anecdote după cele auzite de la turci, fără să fi consultat vreo carte cu privire la ele; problema rămîne, deocamdată, deschisă.

O scurtă discuţie merită şi epitetul pe care prinţul moldovean îl dă lui Nastratin Hogea: „bufonul, sau mai bine Esopul turc". În secolul trecut, mai ales în Occident, au apărut un mare număr de ediţii cuprinzînd fie exclusiv anecdotele nasreddiniene, fie incluzînd astfel de anecdote pe lîngă altele, cu alţi eroi. Majoritatea editorilor îl socotesc pe Nasr ed-Din Khodja „nebun de curte", ca K. Fr. Flügel, care scrie doar la patru decenii de la apariţia traducerii în germană a operei lui Dimitrie Cantemir [10], Dr. Doran [11], Fr. Nick [12], G. Borrow [13] şi, mai ales, J.A. Decourdemanche, care a tradus direct din turceşte mai multe manuscrise din cele cinci menţionate la Bibliothèque Nationale din Paris, şi care susţine — fundamentat tocmai pe aceste manuscrise — atît aspectul de bufon al lui Nastratin Hogea, cît şi contemporaneitatea lui cu Timurlenk [14]. Concepţia acestor editori este, deci, pe linia celor susţinute de Dimitrie Cantemir. Chiar dacă nu toţi, unii — şi printre ei probabil Decourdemanche — au cunoscut susmenţionatul pasaj din istoria lui Dimitrie Cantemir, care nu numai că atrage atenţia erudiţilor vremii asupra lui Nastratin Hogea, dar îi stabileşte şi profilul, unghiul sub care va fi receptat în Europa în decursul secolului trecut. Trebuie menţionat însă că o astfel de optică nu lipsea chiar unor orientali. Astfel, ilustrul poet Lami'i Celebi (mort în 1532 sau 1533), care a lăsat şi el o astfel de culegere de *leta'if*-uri, unde îl întîlnim şi pe Nasr ed-Din Khodja, ne permite să deducem clar aceeaşi optică atunci cînd, într-o anecdotă, reproduce vorbele pe care i le-ar fi adresat acestuia poetul Šeyyad Hamza (din secolul al XIII-lea): „Cît este de tristă soarta ta! N-ai altceva de făcut pe lumea asta decît bufonerii (maskaralîk)?" [15]. Întrebarea este cum Dimitrie Cantemir, care a

---

[9] Vechile manuscrise ale ciclului de anecdote nasreddiniene în turceşte au fost descrise şi analizate de profesorul Pertev Naili Boratav, *Autour de Nasreddin Hoca* (*Textes et commentaires*), în „Oriens", vol. XVI (1963), p. 194—223.

[10] K. Fr. Flügel, *Geschichte der Hofnarren*, Leipzig, 1789.

[11] Dr. Doran, *The History of the Court Fools*, Londra, 1858.

[12] Fr. Nick, *Die Hof- und Volksnarren*, Stuttgart, 1861.

[13] George Borrow, *The Turkish Jester, or the Pleasantries of Cogia Nasr-eddin Effendi*, Ipswich, 1884.

[14] J. A. Decourdemanche, *Sottisier du Nasr-Eddin Hodja, Bouffon de Tamerlan*, Bruxelles, 1878.

[15] P. N. Boratav, *op. cit.*, p. 214.

cunoscut foarte bine lumea otomană, îl compara pe Nastratin Hogea al său cu Esop, ale cărui fabule ori *amsal* le găsise, fără îndoială, în clasicul musulman Loqman, cel care în fabulele sale înglobase o mare parte dintre fabulele lui Esop. Or, *hikaiyet* sau *leta'if* sînt cu totul alt gen decît *amsal*; primele sînt proprii lui Nasr ed-Din Khodja, ultimele lui Loqman.

Cît privește soarta celor trei anecdote nesreddiniene povestite de Dimitrie Cantemir, numai prima — cea cu smochinele aruncate în capul lui Nasr ed-Din Khodja din ordinul lui Timurlenk, căruia i le adusese — a cunoscut o largă popularitate atît în lumea otomană cît și la popoarele balcanice și la cele de origine turcă din Uniunea Sovietică. O găsim în prima ediție a anecdotelor nasreddiniene tipărită în 1837 la Constantinopol (*Leta'if Nasr ed-Din Khodja*) [16], iar în 1853 la Anton Pann, într-o frumoasă versificație [17]; Anton Pann înlocuiește pe Timurlenk — necunoscut popoarelor balcanice — cu un anonim „cîrmuitor al județului". Anecdota se poate afla și la bulgari [18], unde în locul lui Timur apare „o înaltă personalitate", sau la greci, cu un *vali* sau guvernator [19].

Lui Dimitrie Cantemir îi revine, deci, un merit considerabil în relevarea acestei figuri caracteristice a folclorului turc, răspîndit pînă la uigurii din China și tătarii de pe Volga, ca și în Africa de Nord, la berberi. Acest merit este cu atît mai mare cu cît el l-a cunoscut pe Nasr ed-Din Khodja chiar în Turcia, în jurul anului 1700, abia la o jumătate de secol după ce îl pomenise Evliya Celebi.

---

[16] Albert Wesselski, *Der Chodscha Nasreddin*, Weimar, 1911, p. 24, respectiv n. 71; vezi și Gh. I. Constantin, *„Nasr ed-Din Khodja" chez les Turcs, les peuples balkaniques et les Roumains*, în „Der Islam", XLIII (1967), nr. 1—2, p. 115—121 (*le cycle nasreddinien chez Anton Pann*).

[17] *Comicăriile lui Nastratin Hogea*, ediția a doua, Rîmnicul-Vîlcea, 1873, pp. 9—10: *Ca să asculți bine este și sfatul unei neveste*. Cf. și ed. R. Albala și I. Fischer, București 1963, vol. III, p. 162—163.

[18] *Nastradin Khodja*, ed. Sava Popov, Sofia, 1942, p. 19—20 (no. 11): *Smokinitje* (smochinele), cu un *goljametz*.

[19] Ἀυκδοτα τον Ηασ-αν-ντὶν Χότζα ed. G. Tsoukala, Atena, 1969, p. 95 (no. 91): Tasvka anékdota tũ nasr-en-ntin khotza. Ta sỹka.

Arta discursului literar la Dimitrie Cantemir

George Nițu

Marele umanist român, Dimitrie Cantemir, ultimul reprezentant al Renașterii europene, a lăsat contemporanilor și urmașilor o operă monumental impregnată atît cu spiritul latin al autorului cît și cu cel oriental, pe care scriitorul român l-a asimilat organic, ceea ce conferă creației sale atributele unei sinteze creatoare sinteză în care eruditul scriitor moldovean a integrat motive și procedee stilistice proprii întregii literaturi universale a timpului său, dîndu-le veșmîntul originalității. Dacă pe plan european lucrările învățatului român constituie o inovație îndrăzneață în tradiția vremii, fiind puntea de legătură spirituală între umanismul european și cultura Orientului surprinse la interferența lor prin lumea bizantină, pe plan național opera lui Dimitrie Cantemir reprezintă expresia aspirațiilor umaniste ce de la cronicari purced, fiind încoronarea unei epoci culturale și nu o excepție [1].

Scriind cărți filozofice cu veșmînt religios, istorice, științifice, geografice și literare, Cantemir a încercat tot arsenalul stilistic al timpului pentru a adresa lumii un mesaj cu privire la soarta omului în genere, și pe care-l destăinuie poporului român îndeosebi.

În acest context, opera sa este un memoriu asupra rosturilor existenței umane, în care meditația gravă alternează cu sarcasmul și ironia de cea mai curată speță. El este un romantic *avant la lettre*, un căutător de absolut care își proiectează într-un *discurs magistral* neliniștea creatoare, fiorul meditației sale înrudindu-se astfel cu lirismul existențialist din „Cugetările" lui Blaise Pascal. În genul dialogurilor lui Platon ca formulă, dar mai mult în spiritul dialogurilor lui Lucian din Samosata ca temperament și atitudine, Cantemir folosește dialogul filozofic, în fond ipostazele unui amplu monolog, în cartea lui din tinerețe (1698) *Divanul sau gîlceava înțeleptului cu lumea sau giudețul sufletului cu trupul*".

În această lucrare în care se recunosc modelele, spiritul de contradicție, de reîmpăcare cu inerția dogmelor e pregnant astăzi, deși cartea a servit în ritualul bisericesc ... Divanul este în fond o gîlceavă, un giudeț asupra luptei permanente dintre spirit și materie, trup și suflet,

[1] Cf. *Istoria literaturii române*, vol. I, Editura Academiei, București, 1964, p. 607.

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 2, p. 213–218, București, 1973.

păcat și virtute. Se știe că ideea acestei dispute de origine mistică i-a parvenit lui Cantemir pe cale directă, religioasă, din *Biblie* și pe cale literară, filozofică, prin intermediul cărții bizantinului Filip Solitarul „Oglinda vieții" (*Dioptra*).

Tema dualismului spirit—materie, lume—înțelept va fi preluată în concepții și modalități estetice diferite de Heliade în eseul filozofic *Echilibru între antiteze sau spiritul și materia*, iar de Călinescu în mitul mongol, parabolă modernă : *Șun sau Calea neturburată*. Tonul dizertației lui Cantemir, al sentințelor sale filozofice și morale conferă *Divanului* ... caracterul unui discurs filozofic asupra destinului uman, discurs dislocat în replici aparente, ca în dialogurile filozofilor antici, în care însă autorul se îndepărtează cu abilitate de teza ascetismului creștin, propăvăduit de apostolul Pavel în *Epistola către galateeni* și de Filip Solitarul în *Dioptra*. Cantemir vede viața lumii ca un război continuu, iar omul permanent în luptă: „Cîte fortuni în lume sînt, toate omului a le trage îi este", fără a fi însă partizanul fatalității absolute. Talentul, virtuozitatea sa de polemist se vădesc pentru început în acest dialog filozofic, scriitorul făcînd un adevărat tur de forță polemică în ideologia vremii, trimițîndu-ne cu dezinvoltură la un Epictet, Socrate, Plutarch, Seneca, Cicero, dar și la prințul umaniștilor, Erasmus.

Erudiția sa nu este, credem, afișată din pedantism, așa cum afirma N. Iorga, ci mai degrabă constituie expresia unei sete de cunoaștere firești, de unde și încercarea lui de a da o imagine paradoxală asupra științei în a doua lucrare a sa din tinerețe. *Sacrosanctae Scrientiae indepingibilis imago* (Imaginea științei sacre, care nu se poate zugrăvi), în care explică teologia printr-o alegorie, anticipînd astfel construcția *Istoriei ieroglifice*. De remarcat că Dimitrie Cantemir enunță aici vestita teorie a cunoașterii prin revelație, teorie la modă în epocă și cultivată mai tîrziu asiduu de un Novalis în fruntea romanticilor germani [2], ce văd geneza artei în mitologie și magie.

În *Hronicul romano-moldo-vlahilor*, din care face parte ca un capitol *Viața lui Constantin Cantemir* [3], învățatul român continuă opera înaintașilor, imprimînd naratiunii tonul cronicii memorialistice, subiectivă pe alocuri ca expresie a temperamentului său înfocat, dar născută din dorința de a pleda pentru continuitatea poporului român pe aceste meleaguri. Opera o continuă prin *Descriptio Moldaviae*, pe tonul disertației monografice, modalitate stilistică ce-i permite să treacă în revistă cu dezinvoltură datinile, eresurile, instituțiile vremii, bogățiile, fauna și flora unui pămînt născut în legendă. În această monografie spirituală a poporului român, omul de știință și poetul Dimitrie Cantemir își dau mîna pentru a descrie în imagini memorabile caracterul oamenilor, istoria și geografia ținuturilor românești etc., din paginile cărții irump patriotismul marelui cărturar, dragostea lui de țară, ceea ce-l face pe N. Iorga să aprecieze că în această scriere „e un adevărat *mesianism* românesc, precedînd cu un veac pe al polonilor".

---

[2] Vd. K. E. Gilbert and H. Kuhor, *A History of esthetics*.

[3] Cf. Nicolae Iorga, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea*, vol. I., E.D.P., București, 1969, Epoca lui Cantemir, pagina 237.

Ca şi Miron Costin sau reprezentanţii *Şcolii Ardelene* de mai tîrziu, pe care-i prevesteşte furtunos, Cantemir se indignează împotriva făuritorilor de închipuiri cu privire la descendenţa poporului român, apostrofa revărsîndu-se violent asupra adversarilor : „Vino acum aicea, cinstitule în basne Simioane şi teaca minciunilor Misaile, vin, zic, şi te uită la românii şi la locuitorii Valahiei, pe carii voi basnă bolind şi minciuni născînd, ca pe bureţii fără sămînţă de ieri şi alaltăieri îi faceţi (...)".

După ce meditează profund asupra trecutului şi prezentului poporului său, Cantemir îşi continuă această meditaţie, asupra viitorului patriei sale şi al Europei într-o operă în care din titlu sugerează pieirea unui colos, imperiul Otoman : *Incrementa atque decrementa aulae othomanicae.* Istoria duşmanilor ţării o face Cantemir din „dulcea dragoste de moşie" (de ţară), radiografia imperiului turcesc permiţîndu-i să prevadă sfîrşitul acestuia în faţa lumii, scrierea aducîndu-i faima europeană. Vedem deci că folosind cu virtuozitate toate mijloacele pe care ştiinţa, filozofia, artele şi literatura medievală i le puneau la îndemînă, Dimitrie Cantemir, acest enciclopedist de frunte al umanismului european, le dirijează conştient într-un singur scop, şi anume acela al iluminării şi eliberării patriei sale de sub jugul otoman [4] şi racordarea ei la concertul familiei popoarelor europene, efortul scriitorului fiind vizibil acela de a ne sincroniza la cuceririle civilizaţiei vremii.

În această viziune scrierile sale sînt în esenţă ipostazele unei opere unice, în care toate elocvenţele se întrunesc.

Faptul că nu toată opera sa a intrat la timp în circuitul culturii noastre constituie o frînă în ceea ce trebuie să însemne *momentul Cantemir.* Inovaţiile sale lingvistice reprezintă aspecte ale unei variante posibile de urmat de către limba noastră literară, care însă şi-a schimbat făgaşul din cauza lipsei de circulaţie a majorităţii lucrărilor lui Dimitrie Cantemir. Deşi tîrzie, influenţa lui Cantemir în literatură e fascinantă, îndeosebi prin acea operă paradoxală cu caracter de unicat în cîmpia literelor româneşti : *Istoria ieroglifică.*

Esenţa acestei opere în care se pun bazele tuturor genurilor literare o constituie drama puterii. Ca şi Dante în *Divina Comedie,* Cantemir foloseşte o alegorie sublimă, transpusă într-o atmosferă feerică, de basm românesc, în care mişună întreaga faună politică a vremii, întruchipată în exemplare caricaturale, groteşti. Fabula îi permite autorului să-şi încifreze cartea, de unde caracterul ei de roman de taină, ca al istoriilor bizantine — *etiopică* şi *secretă* — a lui Heliodor şi Procopios din Cezareea, care i-au servit probabil de model, ca şi alegoria de esenţă populară. Opera lui Cantemir este însă foarte originală, deşi vădeşte multiple motive (orientale şi occidentale, religioase şi folclorice) asimilate organic de scriitor, ceea ce conferă *Istoriei ieroglifice* o aură mitică şi un fast oriental, naraţiunea, discursul literar fiind o adevărată enciclopedie estetică şi stilistică ; tehnica basoreliefului egiptean, dar şi a caricaturii populare, apare în arta portretizării personajelor. Lupta pentru putere este surprinsă de scriitor ca un spectacol tragi-comic, în care apar „retori şi limbuţi" ce se scaldă într-o

[4] Cf şi P.P. Panaitescu, *Dimitrie Cantemir, Viaţa şi opera,* Editura Academiei R.S.R., 1958, Biblioteca de istorie.

dulce „beție de cuvinte", ironizîndu-se, tînguindu-se ori blestemîndu-se groaznic, scriitorul fiind un regizor subtil ca și Shakespeare, desfășurîndu-și savant discursul, calculîndu-și din timp efectele dialogului distribuit cu precizie personajelor.

Discursul, narațiunea *Istoriei ieroglifice* posedă o forță dramatică ieșită din comun, drama personajelor pendulîndu-se între tonul elegiac și blestemul de extracție populară. Asistăm astfel la procesul făuririi unei simbioze ciudate între tradiția populară și cea cultă, dominanta scrierii fiind aceea de pamflet simbolic, de parabolă străvezie. Această parabolă cu rezonanțe multiple are ceva din caracterul ezoteric al pildelor lui Esop dar și din romanele populare, unde apare *Inorogul*, alter-ego-ul lui Dimitrie Cantemir. Registrul polemic al scriitorului e variat, debitul său verbal, puterea de invenție uimitoare.

Narațiunea ia cînd forma rechizitorului vehement, a ironiei mușcătoare sau a ciudei, cînd a apostrofei, a filipicei demascatoare. Portretele abundă, fiind cu totul remarcabile, demne de o operă modernă. Împotriva boierilor Rusetești, revolta scriitorului se revarsă mînioasă, ca o imprecație biblică.

Iată cum începe autorul, prin gura lui Bîtlan (grecul Dimachi) apostrofa împotriva Vidrei (Constantin-Vodă Duca): „Tu, o, Vidro, de ai fi sau din pasirile zburătoare, sau din dobitoacele pre uscat îmblătoare, ar putea cineva dzice că doară a între părțile cea mai dinainte știința ar fi avut. Iată acum, jiganie în neam prepus dintr-altă stihie și supt altă monarhie supusă fiind, cum socotești că pentru lucrările ție în rătăcirea lor necunoscute cea mai bună și sfatul cel mai ales da vii putea".

Gradațiile comice, pline de exuberanță, conferă scrierii o originalitate ciudată, în stil voltairian, în care mecanismul oratoriei este împodobit cu fastul bizantin dar și cu savoarea înțelepciunii noastre populare [5].

Temperament vulcanic de pamfletar, ca și Ion Heliade Rădulescu, Dimitrie Cantemir și-a concentrat atacul în direcții bine precizate, acoperindu-și rabelaisean adversarul într-o avalanșă infernală de blestem apocaliptic: „hăcașurile Inorogului, pășunile cernească-se, veștejească-se, nu înflorească, nu înverzească, nici să odrăsească și pe domnul lor cu jale, pe stăpînul lor negrele suspinînd, tînguind să pomenească... Cătească-se ceriul! Tremure pămîntul, aerul trăzneaz, nourii plezneaz, potop de holbură întunerice de negură vîntul să aducă".

În a sa *Istorie a literaturii române*, George Călinescu sublinia invenția verbală, portretistica grotească a acestui *Roman de Renard* românesc, cu o savoare extraordinară [6].

Artist desăvîrșit, Cantemir intră în pielea personajelor cărora le servește copios replicile. Umorul, hazul de necaz marchează în fond tragismul unei epoci zbuciumate, în care disoluția moravurilor atinge proporții uluitoare.

De aici rezonanța universală a aluziei povestirii, caracterul ei de fabulă politică morală, sub haine alegorice de feerie ideală, după expresia lui Iorga.

---

[5] Perpessicius, *Mențiuni de istorie literară și folclor*, E.S.P.L.A., 1957, p. 131.
[6] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941.

Desigur că arta discursului său literar mai vădește, ca și la Ivireanu sau Neagoe Basarab, influența unui Mihail Psellos, care folosea cu virtuozitate interogația retorică. Tot din ansamblul stilistic bizantin va fi preluat Cantemir procedeul situării Inorogului în centrul acțiunii și tehnica împodobirii narațiunii, numai că în *Istoria ieroglifică* podoabele nu mai constituie un scop, ca în tinerețe unele scrieri, ci un mijloc structural de exprimare artistică.

Spiritul latin, arta construcției savante a prozei în perioade arborescente vor fi vizibile mai tîrziu în scrierile lui Bălcescu și Odobescu, dar mai ales la Nicolae Iorga, care va folosi cu aceeași virtuozitate digresiunile și comentariile largi, bazate pe numeroase izvoare.

Mare polemist, înzestrat cu un spirit artistic plin de esențe rare, extrase din paremiologia populară și filozofică a lumii, Dimitrie Cantemir ne apare ca un ultim titan al Renașterii europene, care crează alături de un Swift cu *Călătoriile lui Guliver* și Milton cu *Paradisul pierdut* una din marile alegorii politice ale umanității, alegorie în care timpul se dilată uluitor, pentru a permite auditorului receptarea unui discurs grandios cu privire la soarta omenirii, așa-zisul caracter obscur [7] al scrierilor sale nu este decît pecetea unei opere secrete, în care adevărul nu putea fi împărtășit decît voalat, anonimatul și obscuritatea fiind procedee tipice în istoria pamfletului, ca armă de luptă ce în toate timpurile a schimbat lumea — după expresia lui Paul Louis Courier.

Desigur că fiind vorba de o istorie secretă, de un pamflet în genere împotriva Imperiului Otoman și a demnitarilor săi, scriitorul poate vorbi fără reținere, cu ură și ironie dezlănțuită de lăcomia și lipsa de scrupule a clasei boierești. Cameleonul, chintesența animaliară a perfidiei, corespondentul uman al omului schimbător, „cu o mie de fețe", prilejuiește autorului o imprecație cu accent de blestem și bocet popular, ce parcă prevestește insulta arghezian ă din *Baroane* : „O Hameleon ticăloase, ce floare în chip îmi vei schimba, cînd te-ar întreba ? De acum înainte umbrele iadului să te înveselească, întunericul veacului să te căptușească".

Această varietate în registrul polemic dovedește resursele multiple, măiestria stilistică a pamfletarului teribil ce este Cantemir. Însă cu toată fierea pe care o varsă asupra adversarilor, opera lui are și un caracter poematic, discursul poetic avînd ritmul frazării armonioase, de unde impresia că scriitorul, de altfel și muzicolog, imprimă scrierii acea muzică a poeziei de care vor vorbi mai tîrziu simboliștii.

Armonia compoziției și a discursului retoric permit lui Cantemir făurirea unei vaste fresce a epocii, în care portretele, metaforele, simbolul și sinteza joacă un rol de seamă în surprinderea convulsiunilor și mașinațiunilor politice ale epocii : „Aceasta a fost — după expresia lui Nicolae Iorga, nobil urmaș al crezului politic și artistic al lui Cantemir — opera largă, variată, plină de o dorință imensă de a ști mai mult, a unui om care a iubit știința mai mult decît acea domnie pe care de două ori soarta i-a dat-o, pentru a i-o răpi brusc și crud, a unui suflet care putea fi mîndru de atîtea cunoștințe și de atîta muncă, dar care nu o dată se smerește,

---

[7] Al. Rosetti, B. Cazacu, Liviu Onu, *Istoria limbii române literare*, Ed. Minerva, București, 1971, p. 394.

în greutatea urmării adevărului, a unui puternic al lumii, prețuit și cerut în multe părți, dar care a rămas și în locuri atît de depărtate un om al țării sale" [8]

Într-adevăr, acesta este spiritul care dăinuise peste veacuri din creația acestui îndrăzneț deschizător de drumuri, luptător cu arma scrisului dar și cu spada pentru propășirea neamului său, căruia i-a lăsat ca testament o operă cu valoare de simbol.

Privit acum, la 300 de ani de la nașterea sa, Dimitrie Cantemir ne apare ca un pisc amețitor al spiritului românesc, pe care l-a proiectat pentru totdeauna în universalitate.

---

[8] N. Iorga, *ibidem*, p. 331.

Observaţii asupra Cronicii lui Mihai Viteazul din Letopiseţul cantacuzinesc

Cătălina Velculescu

Cercetarea *Letopiseţului cantacuzinesc* a ridicat, după cum se ştie, numeroase discuţii, una din probleme fiind şi aceea a cronicii despre Mihai Viteazul, mai ales în partea ei finală [1]. Se credea că variantele manuscrise ajunse pînă la noi trec cu vederea ultimul an al zbuciumatei domnii, ca şi cum n-ar fi existat. Textul restabilit de ediţia critică din 1960 [2] se opreşte la relatarea bătăliei de la Mirăslău, prezentată în mod fals ca o victorie a lui Mihai. Cronicarul afirmă că armata voievodului s-a aşezat apoi (conform altor variante „s-a bătut") în Cîmpia Turzii, unde domnitorul a şi fost omorît.

Mai completă, varianta manuscrisă descoperită la mînăstirea Neamţu[3] aminteşte înainte de bătălia de la Mirăslău despre soarta soliei lui Stroe Buzescu la poloni. Bătălia de la Mirăslău este prezentată corect, ca o înfrîngere a lui Mihai, după care el se retrage la Făgăraş şi Prejmer, unde primeşte vestea că trupele polone vin împotrivă-i. De aici (cu totul greşit, sărindu-se peste luptele purtate în Ţara Românească, drumul la Praga şi victoria de la Gorăslău), armatele sînt mutate direct în Cîmpia Turzii.

[1] M. Kogălniceanu *Histoire de la Valachie de la Moldavie et des Valaques Transdanubiens*, Berlin, 1837.; Al. Papiu Ilarian *Tesaur de monumente istorice pentru România*, vol. I, Bucureşti, p. XI—XII; Aron Densuşianu *Istoria limbii şi literaturii române*, Iaşi, 1885, p. 156; I. G. Sbiera *Mişcări culturale şi literare la românii din stînga Dunării în răstimpul de la 1504—1714*, Cernăuţi, 1897, p. 168, 187—188; N. Iorga, *Cronicile muntene* în „Analele Academiei Române", seria II, tom. XXI, secţia istorică, Bucureşti, 1899, p. 312—313; *Istoria literaturii române în sec. al XVIII-lea*, vol. II, Bucureşti, 1901, p. 606—608; *Soarta faimei lui Mihai Viteazul*, Bucureşti, 1919, p. 183; *Istoria literaturii româneşti. Introducere sintetică*, Bucureşti, p. 59—61; Ioachim Crăciun, *Cronicarul Szamosközy şi însemnările privitoare la români*, Cluj, 1928, p. 20—36, 50—89; Şt. Ciobanu, *Istoria literaturii române*, vol. III, *Istoriografia*, curs litografiat, Bucureşti, 1940—1941, p. 314—315; N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, vol. I, Bucureşti, 1940, p. 85—89; Dan Simonescu *Cronica lui Baltasar Walther despre Mihai Viteazul în raport cu cronicile interne contemporane* în „Studii şi materiale de istorie medie", vol. III, 1959, p. 7—99; Al. Piru *Literatura română veche*, ed. a II-a, Bucureşti, 1962, p. 161—165 (ed. I, 1961); I.C. Chiţimia *Unele consideraţii în legătură cu originalul cronicii lui Mihai Viteazul*, în „Romanoslavica", p. 27—39; P. P. Panaitescu *Începuturile istoriografiei în Ţara Românească* în „Studii şi materiale de istorie medie", vol. V, 1962, p. 209—215.

[2] *Istoria Ţării Româneşti 1290—1690. Letopiseţul cantacuzinesc*, ediţie critică de G. Grecescu şi D. Simonescu, Bucureşti, 1960.

[3] I.I. Georgescu *O copie necunoscută a letopiseţului cantacuzinesc*, în „Mitropolia Olteniei", XIII, 1961, nr. 7—8, p. 498—549.

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 2, p. 219—223, Bucureşti, 1973

La cîţiva ani după descoperirea manuscrisului de la Neamţu *, se constată că şi unul din exemplarele incluse în schema de manuscrise a ediţiei critice, şi anume ms. r. **2.591** de la B.A.R.**, conţine evenimente în plus referitoare la domnia lui Mihai, precum şi alte informaţii, prezente în **N**[4].

Alcătuitorii ediţiei critice nu menţionează nicăieri acest lucru. Mai mult, în prefaţa ediţiei critice se afirmă că lipsesc din cronică evenimentele dintre Mirăslău şi venirea lui Mihai în Cîmpia Turzii[5].

Bătălia de la Mirăslău este descrisă şi de alte manuscrise. Cercetînd episodul final al domniei lui Mihai în toate manuscrisele păstrate la B.A.R. şi Biblioteca Filialei Academiei din Cluj şi incluse în tabloul celor folosite de ediţia critică, am găsit şi alte manuscrise care conţin informaţiile suplimentare din **N** şi **U**, ceea ce n-a fost luat în consideraţie de nimeni.

Menţionăm în primul rînd că **U** („scris către jumătatea sec. al XVIII-lea") este reprodus întocmai de ms. r. **340** (BAR) copiat la 1782 [6].

Un alt manuscris, **3.444** (B.A.R.) datînd din „a doua jumătate a sec. al XVII-lea" şi ms. r. **1.321** (B.A.R.), copia sa fidelă, scrisă „pe la începutul sec. al XIX-lea" precum şi ms. r. **80** *** (Cluj), scris „pe la jumătatea sec. al XVIII-lea" conţin şi ele datele amintite mai înainte [7].

Am comparat întreaga domnie a lui Mihai Viteazul aşa cum este redată de **B**, atît cu **N** [8], cît şi cu ediţia critică [9]. **B** prezintă apropieri uneori de ediţia critică, alteori de **N**, fără a se putea stabili o anume legătură de descendenţă şi fără a exista, în afara ultimei părţi, deosebiri majore[10].

Pentru studiul literaturii vechi este deosebit de importantă înţelegerea procesului care a produs numeroasele divergenţe dintre primele copii.

În ce priveşte partea finală a domniei lui Mihai Viteazul, am introdus în comparaţie şi **U**. Descrierea înfrîngerii de la Mirăslău, cu retragerea

---

* Acest manuscris va fi numit în continuare **N**.

** Acest manuscris va fi numit în continuare **U**. Ms. a fost copiat de Ioan Pavel (Grămăticul) şi preotul Stanciu, probabil după Axinte Uricariul, aşa cum s-ar înţelege din rîndurile care introduc mărturisirile comisului Iştoc (Vezi G. Ştrempel, *Copişti de manuscrise*).

[4] Vezi şi Dan Zamfirescu, *Elemente noi într-o controversă veche, Cronica oficială a lui Mihai Viteazul şi „Cronica Buzeştilor"* în „Gazeta literară", nr. 19, 1967; Dan Zamfirescu, *Studii şi articole de literatură veche*, Bucureşti, 1967, p. 190—204, 223—231, şi Ion C. Chiţimia, în „Revista de istorie şi teorie literară", XVII, 1968, nr. 4, p. 691—695.

[5] *Letopiseţul cantacuzinesc*, ediţia citată, p. IX, LVII.

[6] Pasajul în discuţie se află în ms. r. **340** la fila 153^{v}, Ms. r. **2591** (continuat de ms. r. **5. 367** B.A.R.) şi ms. r. **340** formează în ediţia critică subgrupa **U**^{3}.

*** Descris în catalogul N. Comşa sub nr. **84**.

[7] Ms. r. **3.444** (B.A.R.), ms. r. **1. 321** şi ms. r. **80** (Cluj), (pe care le vom numi în continuare **B**) aparţin după clasificarea din ediţia critică aceleiaşi subgrupe — **B**^{5}. Ms. r. **3. 444** (B.A.R.) este introdus chiar în aparatul acestei ediţii, dar numai de la ultimul an al domniei lui Şerban Cantacuzino (ediţia critică, p. 188, r. 10).

[8] I.I. Georgescu, *op. cit.*, p. 520—523.

[9] *Letopiseţul cantacuzinesc*, ediţia citată, p. 54—80. Am urmărit atît textul de bază, cît şi variantele incluse în aparat.

[10] Lectura comparativă a acestor manuscrise, ca şi a altora, cuprinzînd acelaşi letopiseţ, duce la constatarea că, între majoritatea copiilor, deosebirile în exprimare sînt deosebit de frecvente, ca şi cum fiecare copist ar fi transcris relatările despre un fapt cunoscut, fără să intenţioneze a respecta formularea dată. Mentalitatea acestor copişti este cu totul diferită de a altor cîţiva (cei mai mulţi sînt din sec. al XIX-lea), al căror scop este evident respectarea formulării din original. În legătură cu deosebirile de exprimare între variantele *Cronicii lui Mihai Viteazul* din *Letopiseţul cantacuzinesc*, Ion C. Chiţimia a dat următoarea explicaţie: „Copiile diverse nu sînt în realitate o multiplicare a unui original românesc, ci multiplicări ale unor traduceri de pe un original slavon ..." (*Unele consideraţii în legătură cu originalul cronicii lui Mihai Viteazul*, în „Romanoslavica" VI, 1972, p. 35).

la Făgăraș și Prejmer este comună celor trei manuscrise; **N**, **U** și **B**, fără a fi identică în exprimare. Diferă de asemenea în mici detalii de informație, dar înregistrîndu-le nu putem descifra precis relațiile existente între manuscrise[11].

După așezarea în Cîmpia Turzii, toate manuscrisele cunoscute au povestirea comună cu cea din partea respectivă a poemului lui Stavrinos [12], martor ocular al evenimentelor descrise. Dar dacă *toate* copiile au părți comune cu Stavrinos, aceste părți comune nu sînt aceleași în toate. Impresia dată de lectura mai multor variante este că diferiți oameni au folosit aceeași relatare, selectînd fiecare altfel fragmentele.

Alte schimbări. Remarcăm că în **B***, titulatura voevozilor Țării Românești, pe care ar fi purtat-o pentru prima dată Negru Vodă, este redată și în forma veche, slavonă (cu greșeli !), nu numai în limba română, cum se întîmplă în alte manuscrise (între care și **U**). Această formulă, ca și începutul variantei **B** de la „descălecarea" romanilor, nu a lui Radu Negru, ar fi un indiciu că aici s-a păstrat una din formele vechi ale *Letopisețului*.

În același timp însă, **N** are pentru partea ce cuprinde domniile de la Radu cel Mare la Neagoe Basarab forma scurtă, probabil cea mai veche, derivată din analele slavonești interne, în timp ce **U** și **B** introduc *Viața lui Nifon* de Gavriil Protul.

Menționăm de asemenea că în partea referitoare la domniile imediat următoare lui Mihai Viteazul, **B**, **N** și **U** au informații în plus față de celelalte manuscrise, informații luate din cronica lui Matei al Mirelor [13]. În nici unul din acestea (cu excepția celor semnalate drept copii fidele) nu sînt luate exact aceleași episoade, cu exact aceeași exprimare. Deci s-ar putea afirma că autorul informațiilor suplimentare de la sfîrșitul domniei lui Mihai Viteazul (aceleași în toate manuscrisele) nu este copistul, sau copiștii, care au adăugat știri din Matei al Mirelor.

Ultimul an al domniei lui Mihai Viteazul nu lipsește din Letopisețul cantacuzinesc. În prefața ediției critice se afirmă : „Un element comun... e lacuna existentă în expunerea domniei lui Mihai Viteazul, între lupta de la Mirăslău și venirea în Cîmpia Turdei" [14]. Dar chiar în aparatul critic al ediției este reprodus un fragment din ms. **1713** B.A.R. („începutul sec. al XIX-lea") care cuprinde tocmai aceste știri. Același fragment se regăsește în ms. **269** B.A.R. („a doua jumătate a sec. al XVIII-lea") și ms. **4649** B.A.R.

[11] De exemplu, în **U** se spune clar, înainte de plecarea la poloni a soliei în care era și Stroe Buzescu, că nobilii ardeleni s-au ridicat cu oaste împotriva lui Mihai Vodă, în **N** această informație lipsește, iar în ms. r. **3. 444** (B.A.R.) se face doar o aluzie la ea, explicîndu-se arestarea lui Stroe Buzescu de „oamenii împăratului".

N și **U** menționează de două ori că Mihai și-a chemat oștile din Țara Românească și Moldova, în timp ce **3.444** spune numai „oștile".

3.444 și **U** au comune în schimb afirmațiile (inexistente în **N**) că ardelenii la Mirăslău „pripiră să să lovească cu Mihai Vodă pînă nu să strîng oștile", că polonezii veneau cu intenția de a ocupa nu numai Moldova ci și Ardealul și Țara Românească, și că Mihai „a dobîndit într-un an trei țări".

[12] Vistierul Stavrinos, *Vitejiile prea evlaviosului și prea viteazului Mihai Voevod*, apărută în limba greacă, la Veneția, în 1638, (ed. nepăstrată), 1672 (prima ediție păstrată), etc. Prima traducere științifică românească, integrală, este cea publicată de Al. Papiu Ilarian în *Tezaur de monumente istorice*, vol. I, București, 1862, p. 285—326.

* Evenimentele dinaintea domniei lui Mihai Viteazul lipsesc din ms. r. **80** (Cluj).

[13] Pentru diferențele între **N** și ediția critică vezi D. Zamfirescu, *Studii și articole* ..., p. 192—203 și I. C. Chițimia, în „Revista de istorie și teorie literară", XVII, 1968, nr. 4, p. 691—695.

[14] *Letopisețul cantacuzinesc*, ed. cit., LVII.

(„din anul 1764") [15]. În acest fragment [16] se spune că, îndată după întoarcerea din Moldova, Mihai este înfrînt într-o bătălie cu „boierii Ardealului", pentru că „ave oşti puţîne". Locul acestei lupte ar fi fost „Luncile Braşovului". Dacă înlocuim în această relatare numele locului unde s-a produs înfrîngerea cu Mirăslău, după care a urmat într-adevăr şi o trecere prin luncile Braşovului, obţinem un adevăr istoric. După aceasta, ne spune varianta **O**, Mihai trece în Ţara Românească, unde îşi aşază tabăra pe apa Teleajenului. Aici este înfrînt de Simion Movilă, venit cu ajutor polon, lucruri întocmai adevărate, ca şi drumul prin Ruşava (Orşova) „la împăratul nemţesc", unde, după multe intervenţii („au început a să ruga cu lacrimi"), obţine ajutor şi anume pe Basta, ca subordonat al său (în realitate Basta se afla deja în Ardeal). Urmează apoi o mare luptă cu „domnii ungureşti", al cărei rezultat este dezastruoasa lor înfrîngere. Aici cronica produce o mare încurcătură, pentru că afirmă că această luptă s-ar fi dat la Mirăslău, la 8 septembrie, 7.109 (nu 7.108, cum afirmă alte variante !). Atragem atenţia că 7.108 este anul exact al bătăliei pierdute de la Mirăslău (1600) ca şi ziua lunii : 8 septembrie. Celălalt an, 7.109, este anul marei victorii a lui Mihai de la Goraslău (1601), care a avut însă loc în luna august. Cronicarul a contaminat deci două lucruri distincte : Mirăslău — Goraslău. Victoria de la Goraslău a fost urmată într-adevăr (după o trecere prin Cluj, omisă de cronică) de aşezarea taberei în Cîmpia Turzii şi de uciderea lui Mihai.

Concluzii. Coordonînd observaţiile făcute asupra manuscriselor **B**, **U** şi **N**, pe de o parte, pe de alta a manuscriselor **O**, formulăm cîteva concluzii, pe care nu le credem o soluţie definitivă, ci doar o nouă treaptă în lungul şir de deducţii necesare rezolvării acestei probleme [17].

Cronica lui Mihai Viteazul cuprinsă în *Letopiseţul cantacuzinesc* a circulat în mai multe copii, avînd referitor la ultimul an al domniei, trei variante principale.

1. O variantă se oprea în ajunul luptei de la Mirăslău. Cum în amintirea oamenilor ultima bătălie a lui Mihai înaintea morţii fusese o victorie, copiştii au considerat ultima bătălie amintită în cronică drept această victorie (cîştigată de fapt la Goraslău). Unele manuscrise chiar descriu lupta de la Mirăslău ca o mare înfrîngerea a oştilor ardelene, după care trupurile celor morţi umpleau cîmpia, lucru adevărat pentru Goraslău. Astfel s-a închegat varianta prezentă în cele mai multe copii şi preluată de ediţia critică.

2. Altă variantă este cea dată de **N**, **U** şi **B**, cu adăugarea informaţiilor despre solia trimisă în Polonia şi despre retragerea la Făgăraş şi Prejmer, după înfrîngerea de la Mirăslău. O copie a *Cronicii lui Mihai*, întreruptă înainte de Mirăslău, a fost completată, poate chiar de cineva legat de familia Buzeştilor, cu evenimente ce le erau bine cunoscute, pentru că personaj principal al unuia din ele fusese Stroe Buzescu. După retragerea la Prejmer,

[15] Toate aceste manuscrise aparţin după clasificarea din ediţia critică subgrupei O^5. Le vom numi în continuare **O**.

[16] *Letopiseţul cantacuzinesc*, ed. cit., p. 79, r. 45–52, p. 80 r. 18–25.

[17] Avem convingerea că C. Grecescu a cunoscut sau a intuit prezenţa acestor pasaje comune între diferite manuscrise, pentru că toate cele cu particularităţi similare din punctul de vedere al cercetării noastre intră în aceleaşi grupe din clasificare dar, din păcate, a murit înainte de a definitiva ediţia critică şi de a comunica rezultatul tuturor comparaţiilor făcute.

ştirile se întrerup, dar nu pentru că au existat şi le-a şters cineva, ci pentru că nu au mai existat. Cronica de curte a lui Mihai Vodă, scrisă în această perioadă, s-a pierdut, memoriile sale au fost cunoscute de români abia în timpurile moderne, iar autorul variantei boiereşti a cronicii a fost martor altor evenimente [18].

3. Varianta **O** s-a format printr-o adăugire tîrzie, cînd amintirea domniei lui Mihai Viteazul se începuşase, fără să se şteargă. Unii copişti (poate în vremea lui Matei Basarab, cînd se bănuieşte a se fi stabilit o primă formă a compilaţiei de cronici muntene) au sesizat lacuna existentă între vara anului 1600 şi domnia lui Simion Movilă. Din amintiri expuse oral, culese de la cineva care cunoştea lucrurile din auzite nu din participare directă, fără a avea la îndemînă vreun izvor scris, s-a reconstituit povestea ultimului an de domnie. Aşa s-ar explica păstrarea adevărului istoric în liniile esenţiale de acţiune şi estomparea amănuntelor, precum şi confuzia numelor de localităţi [19].

★

Toate cele trei variante recurg, pentru evenimentele din Cîmpia Turzii, la poemul lui Stavrinos (din a cărui traducere, aşa cum am mai spus, diverşii copişti iau părţi diferite) şi continuă în *Letopiseţul cantacuzinesc* cu *povestea lui Simion Vodă* (absentă în unele manuscrise) şi relatările despre domniile următoare.

[18] Ne întrebăm dacă, admiţînd că Buzeştii nu sînt străini de redactarea *Cronicii lui Mihai Viteazul* în varianta din *Letopiseţul cantacuzinesc*, nu putem căuta sursa *poveştii despre Simion Vodă* (care apare în toate variantele după domnia lui Mihai Viteazul) în însemnări ale lor, pentru că apar pregnant ca personaje principale ale acelor evenimente, rolul celorlalţi boieri fiind neglijat. Despre *povestea lui Simion Vodă*, Dan Simonescu lasă să se înţeleagă că a fost scrisă de acelaşi autor care a scris şi *Cronica lui Mihai Viteazul* (Dan Simonescu, *op. cit.*, p. 52—53) iar P. P. Panaitescu susţine că este opera unui compilator din vremea lui Matei Basarab, care completează ştirile date de Matei al Mirelor cu informaţii aflate oral (P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 215).

[19] Amintim că în legătură cu Mihai Viteazul s-au mai păstrat în diferite cronici şi alte informaţii provenite din sursă orală, unele pornind chiar de la un motiv folcloric. Astfel este povestea din *Letopiseţul Bălenilor*, despre originea lui Mihai Viteazul şi incidentele legate de arestarea, condamnarea la moarte şi apoi iertarea lui (cf. Ioachim Crăciun, *op. cit.*, p. 69—88). S-a remarcat că povestea celor doi cerbi care-l însoţeau pe Mihai, relatată de Baltazar Walter, are probabil o semnificaţie folclorică (I. C. Chiţimia, *Folclorul în substanţa literaturii române vechi*, în „Revista de istorie şi teorie literară", XX, 1971, nr. 1, p. 15, 17) din aceeaşi origine va fi pornit şi afirmaţia că „... acel Başta încă ş-au luat plata de la împăratul Rodoful, că l-au belit viu de foale ; precum scrie : *că cine sapă groapa altuia, el cade într-însa*", afirmaţie fără nici un fundament istoric. În manuscrisele cuprinse în subgrupele A^3 şi K^4 din ediţia critică (varianta 1, din articolul nostru) a fost introdus, după evenimentele din Cîmpia Turzii, episodul despre Turturea postelnicul, care, ca urmare a unui legămînt cu voevodul, îi aduce capul în ţară şi îl îngroapă la Mînăstirea Dealul. Comparînd această poveste cu adevărul istoric, găsim şi aici urmele unei legende. C. Rezachevici, *Cine a adus la Tîrgovişte capul lui Mihai Viteazul*, „Magazin istoric", III, 1969, nr. 6, p. 56—61; C. Rezachievici, *Poziţia marii boierimi din Ţara Românească faţă de Mihai Viteazul şi Simion Movilă*, „Studii. Revistă de istorie", XXVI, 1973, nr. 1, p. 49—63. În *Începerea istorii rumâneşti cu ajutorul lui Dumnezeu de la anul domnului nostru Is. Hs. 1595* (ms. rom. **484** — Bibl. Filialei Academiei, Cluj). compilaţie copiată în 1779 la Caransebeş, se păstrează încă o povestire despre Mihai Viteazul, a cărei circulaţie orală este atestată de însuşi autorul compilaţiei. După ce se convinge că nobilii saşi şi unguri îl trădează, domnitorul trece la represalii : „Deci, mîniindu-să Mihai Vodă, pre mulţi au omorît, întru atîta cît *zic unii* (subl. noastră) că mulţi din sasi (sic), mai vîrtos ca să scape de subt sabia lui Mihai Vodă, să zicea că sînt rumâni. Iară Mihai Vodă, ca să ştie: rumâni sînt au ba, le (sic) punea ca să zică aceste cuvinte, de grabă : „Turtă cu urdă, doamne, Mihai Vodă". Care cuvinte cei ce era saşi nu le putea pronânţălui bine, ci zicea : „Turti curdi, doamne Mihai Vodo". Atunci zicea Mihai Vodă către ai săi : Luaţi-i capul, că îi sas". (fila 28^v—29).

Octavian Goga în critica literară contemporană

Bucur Ţincu

După ce asupra operei poetice a lui Goga s-au pronunţat în trecut judecăţi de valoare de mare autoritate, ca cele ale lui T. Maiorescu, N. Iorga, C. Stere, E. Lovinescu, Tudor Vianu, Pompiliu Constantinescu, G. Călinescu [1], este demnă de interes analiza felului în care istoria şi critica literară din zilele noastre apreciază opera marelui scriitor. Deoarece despre opera lui Octavian Goga s-a scris foarte mult în ultimii 15 ani, vom înregistra numai acele scrieri care au marcat o interpretare nouă faţă de cele anterioare.

Ca şi înainte cu peste cinci decenii, cînd a apărut primul volum de *Poezii* al lui Goga, publicul cititor de astăzi a reacţionat asemănător, în 1957, la apariţia volumului de versuri reprezentative, reeditate şi prefaţate de Mihai Beniuc, confirmînd printr-un plebiscit de conştiinţă permanenţa lui Goga în simpatia maselor. „Intuiţiile publicului, scria Tudor Arghezi în 1966, referindu-se la acest fapt — ţin locul de orice critică silabisită şi comentarii alambicate" [2]. Ca şi publicul larg, istoricii şi criticii literari contemporani au manifestat pentru creaţia literară a lui Goga acelaşi interes pasionat care a însoţit debutul poetului la începutul veacului. Cu prilejul reeditării diferitelor opere ale lui Goga, la aniversarea de 85 şi apoi de 90 de ani de la naşterea poetului, în publicaţiile literare au apărut un mare număr de articole şi studii care s-au ocupat de întreaga activitate literară a lui Octavian Goga, dar mai ales de poezia lui. Începînd cu Mihai Beniuc, apoi Ion Dodu Bălan, George Ivaşcu, Dumitru Micu, Ion Şerb ş. a., în unele documente şi manifestări oficiale, ca dezbaterea de la Acade-

---

[1] Comentarea acestora este făcută de Leon Baconsky, *O. Goga în critica vremii*, „Steaua", 3/1967, republicat într-o formă extinsă în *Marginalii critice şi istorico-literare*, E.P.L. 1968, p. 229—295; Ion Dodu Bălan, *Poetul şi criticii săi*; monografia *Octavian Goga*, Ed. Minerva, 1971, p. 323—344; Mircea Zaciu, *Evoluţia receptării poeziei lui Octavian Goga*, „Lupta de clasă", nr.11/1971; Mircea Popa, *Bibliografia scrierilor despre Octavian Goga*, „Limbă şi literatură", nr. 19.

[2] T. Arghezi, *Goga*, în „Gazeta literară", nr. 13/1966 (31 martie).

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 2, p. 225—233, Bucureşti, 1973

mia de științe sociale și politice din 23 octombrie 1971 [3], s-a făcut distincția, fie în mod incidental, fie insistent și subliniat, între Goga poetul și luptătorul național pînă la 1918, și între omul politic de după această dată. Disputa în acest domeniu rămînînd deschisă nu ne vom opri asupra ei [4].

Criticul literar Silvian Iosifescu observă pe bună dreptate că Goga, pe care îl apreciază ca pe „unul dintre principalii poeți de după Eminescu", și-a încheiat practic opera poetică în 1916, iar activitatea lui politică „nu poate anula o creație care își are locul însemnat alături de cei care au dat glas revoltei sociale a țăranilor ardeleni alături de Mureșanu și G. Coșbuc, după cum Rebreanu, directorul ziarului „Viața", nu-l putea anula pe autorul *Răscoalei*" [5].

O parte apreciabilă din numeroasele studii și articole despre Goga scrise în ultimul deceniu au caracter memorialistic sau privesc biografia poetului. La literatura memorialistică din trecut, despre Octavian Goga, lăsată de Oct. C. Tăslăoanu, I. Lupaș, A. P. Bănuț, Horia Teculescu, Ana Voileanu-Nicoară și alții [6], s-au adăugat, în ultimul deceniu, paginile de mișcătoare evocare a lui Goga scrise de către T. Arghezi, Victor Eftimiu, Alex. Hodoș, Vintilă Russu-Șirianu, Demostene Botez, I. Pelz, O. Han, Al. Rosetti, Adrian Maniu [7] și alții.

Aceste amintiri, ca și cele scrise dar nepublicate încă, ale prietenului de o viață al poetului, profesorul Onisifor Ghibu, ca și ale lui Elie Bufnea, prieten devotat și discret al lui Goga, sînt foarte prețioase. „Conversația lui Goga — scria Al. Rosetti — era strălucitoare; varietatea subiectelor pe care le aborda, privită din unghiuri de vedere originale, provoca auditoriului său o rară satisfacție" [8].

Prin amintirile bogate ale contemporanilor, omul Goga, cu excepționala lui dinamică afectivă care a provocat mari devotamente dar și adversități, va supraviețui alături de opera lui artistică.

Atît amintirile despre Octavian Goga, cît și detaliile biografice scoase mereu la iveală de către cercetători harnici și pasionați — menționate în bibliografia lui Mircea Popa, care se impune să fie continuată — constituie deci un prețios punct de plecare pentru întocmirea biografiei amănunțite a poetului, atît de captivantă în patetismul ei permanent.

Elaborarea acesteia s-ar impune pentru a întregi seria de biografii ample apărute pînă acum asupra lui Cantemir, Șincai, Eminescu, Creangă, Bolintineanu, Alecsandri, Macedonski, Duiliu Zamfirescu, Slavici, Caragiale,

---

[3] Vezi Ion Adam: *Valorificarea critică a operei lui Octavian Goga. O dezbatere critică sub egida Academiei de Științe Sociale și Politice*, în „Scînteia", din 27 oct. 1971; Valorificarea critică a operei lui Octavian Goga, grupaj de articole, de Mircea Zaciu, Valeriu Râpeanu și Aron Petric, în „Lupta de clasă", nr. 11/1971, p. 89—105.

[4] Un început l-a făcut Aron Petric în *Octavian Goga gînditor și om politic*, „Lupta de clasă", nr. 11/1971.

[5] Silvian Iosifescu, *Drumuri literare*, E.P.L., p. 111—112.

[6] A se vedea Mircea Popa, *op. cit.*

[7] T. Arghezi, în „Tribuna", 31/1965 și „Gazeta literară", 13/1966; Victor Eftimiu, *Portrete și amintiri*, E.P.L., 1965; Al. Hodoș, în „Steaua", 5/1968; Vintilă Russu-Șirianu, în *Visurile lor... Ore trăite cu....*, E.P.L., 1969; Demostene Botez, *Omenie*, în „Steaua", nr. 3/1966; I. Pelz, *Amintiri despre...* Ed. tineretului, 1967; O. Han, *Dălți și pensule*, Ed. Minerva, 1970; Al. Rosetti, *Octavian Goga*, în „România literară", nr. 8/1968; Adrian Maniu, *Acest poet cu ochi albaștri*, în „Steaua", 3/1966.

[8] Al. Rosetti, *op. cit.*

Ibrăileanu, dar din şirul cărora lipsesc încă altele, tot atît de imperative, ca cele ale lui Eliade, Kogălniceanu, Hasdeu, Odobescu şi Iorga, figuri tumultuoase ale literaturii noastre a căror viaţă trebuie prezentată în desfăşurarea ei amănunţită.

★

Exegeza operei lui Goga şi aprecierile critice din perioada contemporană adîncesc şi dilatează totodată perspectiva din care opera scriitorului a fost privită în trecut, atît prin studii de ansamblu cît şi prin analiza unui anumit aspect al ei. Sensul şi conţinutul cîtorva prezentări generale ale operei poetice a lui Goga sînt indicate în chiar titlul articolelor respective : Perpessicius : *Cu neînfrînat patos şi cu înaltă artă* [9]; Aurel Rău : *Poetul vocaţiilor multiple* [10], Victor Felea : *Poetul cîntecelor vibrante* [11]; Vasile Netea : *Octavian Goga, poetul Şcolii Ardelene* [12].

Încadrarea lui Goga în ierarhia de valori a poeziei româneşti alături de scriitorii clasici este frecventă. A fost subliniată apropierea mai ales de Eminescu, preluată — mărturisit sau nu — de la Călinescu: „Goga e întîiul poet mare din epoca modernă, poet naţional totodată şi pur ca Eminescu" [13]. În prefaţa poeziilor lui Goga din 1957, Mihai Beniuc îl aşază pe poet „în linia de strălucire a poeziei româneşti care cuprinde pe Alecsandri, Eminescu, Coşbuc sau Arghezi". În altă ediţie, din 1967, tot Beniuc scria că „Goga merită titlul nu numai de poet al naţiunii sale dar şi de poet pe ale cărui coarde vibrează umanitatea prin năzuinţele ei majore" [14].

Criticul şi istoricul literar T. Vîrgolici, după ce analizează elementele stilistice-cheie ale poeziei lui Goga — natura specifică a imaginilor, metafora, comparaţia, muzicalitatea versului, mijloacele lingvistice cele mai pregnante — scrie : „După Eminescu, pe alte coordonate decît Coşbuc şi Macedonski, Goga a fost cel care a deschis porţi noi, nebănuite, în climatul liricii româneşti. El a adus nu numai un suflu nou, de esenţă patriotică şi socială, ci şi o artă proprie, cu calităţi de netă superioritate faţă de cea a contemporanilor lui". Apoi, în încheiere : „În cadrul literaturii noastre, poezia lui Octavian Goga se apropie de zona înaltă în care domină, peste vreme, culmile eminesciene [15]". „Un studiu minuţios — scrie Dumitru Micu — ar învedera cred, certe asemănări în ordinea interioară între Goga şi Eminescu" [...] „Octavian Goga este poate cel mai apropiat structural de Mihai Eminescu, între toţi poeţii" /.../. „Format în zona de radiaţie a geniului eminescian, Goga n-a avut soarta epigonilor, deoarece, oricît de înrudită cu aceea a marelui predecesor, sensibilitatea lui avea, obiectiv determinat — un cadru propriu de desfăşurare, şi materialul în care să se exprime i-a fost oferit, putem spune, cu anticipaţie". Era suferinţa poporului din Ardeal. „Octavian Goga s-a realizat ca un elegiac extro-

---

[9] În „Steaua", 3/1966.
[10] Ibidem.
[11] Ibidem, 3/1967.
[12] „Luceafărul", nr. 14/1966, 2 aprilie.
[13] G. Călinescu : *Istoria literaturii române*, 1941, p. 540.
[14] O. Goga : *Poezii*, 1967. Prefaţă de M. Beniuc (Biblioteca şcolarului).
[15] T. Vîrgolici, *Retrospective literare*, E.P.L., 1970, p. 250.

vertit. Exprimîndu-se pe sine, poetul a dat, implicit, expresie conștiinței colective, a unei condiții tragice, și tînguirea sa comunică, în tonalitatea elegiacă eminesciană, jalea înstrăinatului Ardeal" [16].

Mesajul poeziei lui Goga este unanim subliniat în critica contemporană, accentuîndu-se în special cel social, spre deosebire de critica anterioară, în care relevarea mesajului național era predominantă. Dintre aprecierile asupra lui Goga ca poet național și social — destul de asemănătoare ca conținut în toate studiile și articolele — vom releva numai cîteva care aduc o interpretare nouă specificului estetic al poeziei lui Goga. Vladimir Streinu răspunde criticii estetizante din trecut, care îi reproșa lui Goga tonul declamator și retoric al poeziilor lui, scriind că a detașa lirismul lui Goga de retorism este o greșeală de recepție estetică. Goga scrie pentru mase, pentru a fi auzit. El e un Walt Whitman al conștiinței românești, un „Horia care știe că istoria și revoluțiile țărănești se buciumă din tulnic, nu se îngînă cu cavalul" [17].

Aurel Martin combate încadrarea lui Goga în semănătorism, pe care o făcuse E. Lovinescu și apoi Pompiliu Constantinescu, fără însă a se referi la aceștia, demonstrînd că mesajul profetic și militant al poeziei lui Goga îl deosebește pe acesta de semănătorism: „Într-o perioadă — — scrie el — cînd poezia politică și chiar socială nu se bucura de credit estetic general, cînd lirica patriotică nu avea reprezentanți pe măsura sentimentelor ce agitau mulțimile, cînd drumurile artei aflate la răscrucea semănătorismului, a poporanismului și simbolismului țințeau mai degrabă ieșirea din contingent decît inspirația din dramele cotidiene, cînd dialogurile se purtau nu atît cu prezentul cît cu trecutul, cînd însăși ideea de specific național tindea să fie ilustrată mai cu seamă prin referire la vremurile patriarhale, Octavian Goga, situîndu-se contemporan cu prezentul, avînd privirile ațintite spre viitor, mărturisea un crez artistic aparte de *poeta vates* care vorbește, nu în numele său, ci în acela al colectivității". Și mai departe: „Semănătoriștii tindeau să fixeze la țară raiul însuși, proiectînd asupra lui lumini edulcorante, patriarhale, idilizînd munca pămîntului, frumusețea peisajului și relațiile dintre bogați și săraci. Cu Goga intră, de fapt, în poezia românească imaginea complexă, dramatică, nu a unui sat ideal, ci a unuia populat cu oameni ce cunosc de veacuri nu doar balsamul doinelor și al basmelor, ci și suferința" [18].

În același sens interpretează realitatea satului la Goga și Constantin Ciopraga. „Nu e satul lui Blaga — scrie acesta — căzut în încremenire ireală, cufundat în mituri, ci satul cu succesiunea lui de generații pe fundalul unei istorii tragice. Viziunea fiind istorică și etică, generațiile contemporane țintesc, toate, spre idealul de libertate și demnitate națională. Rapsodul își compune un limbaj profetic, cînd liniștit, cînd încărcat de lavă, degajînd din marea durere semnele viitorului" [19].

O interpretare diferită a lui Goga ca poet al satului o dă Rodica Radu, sub influența filozofiei lui Lucian Blaga. „Octavian Goga — scrie autoarea — este creatorul unui spațiu mitic închis al satului ardelean, spațiu care l-a ridicat la rangul de mare poet național". El nu este monograful satului

---

[16] Dumitru Micu, *Permanențe lirice*, în „Gazeta literară", 13/1966.
[17] Vl. Streinu, în „Luceafărul", nr. 14/1966.
[18] Aurel Martin, *Poeta vates*, în „Gazeta literară", nr. 13/1966.
[19] Const. Ciopraga, *Retrospectivă Goga*, în „Ateneu", nr. 9/1968.

ardelean, în sensul lui Coşbuc, fiindcă la el personajele nu-s individualizate, putînd coincide cu cele reale. Goga realizează imaginea mitizantă a satului. Aici natura este o biserică, soarele se aprinde pe boltă mai viu ca oriunde, el este zeul eminescian al Daciei ; oamenii sînt „copii ai firii, urziţi în lacrimi şi sudoare", personajele naturii sînt Oltul şi Codrul. Codrul este preot, crai şi tată care-i judecă pe cei înstrăinaţi. Asupra satului ardelean domneşte jalea, sentiment specific, intraductibil ca şi dorul la Blaga, transformat ca şi la acesta în obiect liric. „Crearea acestui spaţiu mitic a constituit crezul artistic al poetului", conchide Rodica Radu [20].

Interpretarea poeziei lui Goga, în afara mesajului naţional şi social, în complexitatea structurii ei expresive cu mari dimensiuni şi adîncimi lirice este întreprinsă şi de alţi critici pătrunzători şi subtili. Dintre studiile acestora îl vom aminti pe cel al lui Ovidiu Papadima, de o penetrantă şi originală analiză, intitulată *„Căile omului şi ale naturii în poezia lui Goga"* [21].

Ovidiu Papadima ia atitudine faţă de unele opinii curente referitoare la poezia lui Goga. El respinge opinia după care poezia acestuia a fost şi este încă definită în esenţa ei mai ales ca o monografie a satului ardelean, adică „a unui univers geografic şi moral precis localizat şi ca atare limitat în orizontul lui". În realitate, orizontul poeziei lui Goga şi mijloacele ei de expresie sînt mult mai largi decît o interpretează opiniile simplificatoare. Ovidiu Papadima rectifică interpretarea curentă după care Goga, iniţial semănătorist, a receptat abia tîrziu influenţa simbolismului şi a scris apoi în maniera aceasta. În realitate — precizează el — vedem că poezia lui Goga a reuşit de la început să topească într-o fuziune diamantină trei elemente fundamentale ; universul familiar al satului ardelean, profunzimile de orgă ale lui Eminescu şi melodiile de violoncel ale simbolismului francez.

Prin prezenţa iniţială a acestor trei elemente, Goga a evoluat puţin ca poet. Între volumele lui succesive există o diferenţiere tematică — oscilaţia între orizontul rural, poezia socială, mediul urban, lirismul erotic, dar limbajul poetic „a rămas pînă la sfîrşit o constantă aproape invariabilă". După ce examinează minuţios cum intervin în opera poetică a lui Goga peisajul şi natura — lumina, toamna, soarele, primăvara, cîntecul apelor, lacul, marea şi reflexul interior al acestora — Ovidiu Papadima încheie arătînd că „lirica lui Octavian Goga nu e deloc un fenomen izolat, aşa cum a apărut multora din trecut. Ea e deschisă larg curentelor literare ale epocii şi se înalţă din întreaga atmosferă literară a epocii la noi, în intimă legătură cu ea".

Ca şi Ovidiu Papadima, dar fără să se refere la el, criticul clujan Mircea Tomuş, în volumul *15 poeţi*, apărut în 1968, susţine o teză similară, a caracterului iniţial modern al poeziei lui Goga, scriind că lirismul acestuia este „departe de a contrazice frontal şi în tonalitate experienţele cele mai noi în poezie, respectiv cuceririle diverse ale simbolismului, atît prin unele modalităţi de expresie, cît mai ales prin tonalitatea afectivă". Criticul Septimiu Bucur, mort prematur, scria într-un articol publicat postum că „procesul genetic al operelor lui Goga îmbrăţişează un orizont vast,

---

[20] Rodica Radu, *„Spaţiul închis" al lui Octavian Goga*, în „Tribuna", nr. 9/1970.
[21] În „Steaua", nr. 3/1966.

de la aspectul istoric și social pînă la transfigurarea simbolică a realității și că, în ultimă esență, opera acestuia există ca valoare prin ea însăși, fără să fie reductibilă la cerințe trecătoare, sau să se perimeze o dată cu înfăptuirea visului de unitate națională" — așa cum afirmase Mihail Dragomirescu și alții [22].

În alte interpretări, poezia lui Goga este apreciată prin conținutul ei meditativ și filozofic. Zaharia Sîngeorzan respinge eroarea de a-l considera pe Goga numai ca poet al „pătimirii noastre", „uitîndu-se că în structura spirituală a poeziei lui se ascund și alte straturi, reflexii adînci despre sensul vieții, al naturii. Există un Goga incendiar, un profet, un luptător, și există un Goga tragic, un poet meditativ, sfîșiat în adîncuri de întrebări și conflicte. E un poet al unei imense suferințe, alături de un vitalist ce pune ordine în univers, dar este și tulburat de acest univers". Criticul ieșean relevă „existențialismul" lui Goga, precizînd că „modernitatea lui Goga nu se găsește în spațiul unor nesfîrșite tînguiri, ci în sentimentul tragic, deschizînd o altă rarişte liricii naționale : Octavian Goga este un modern cu vădite accente bacoviene, un Blaga mai puțin metafizic, dar avînd o excesivă aplicație spre taină și mit dezvăluit". Și adaugă : „Structural, Octavian Goga este un tragic și un obsedat de „taină", de neființă, de misterele, complicatele procese ale ființei naturii, iar nu, cum se mai susține, un poet tradițional în totalitate, nedeprins cu trăirea metafizică, cu transcendentul"[23].

O altă perspectivă sub care a fost analizată opera poetică a lui Goga a fost cea a rezistenței și în raport cu acțiunea erodantă a timpului asupra valorilor poetice.

Părerea comună după care poezia lui Goga a fost expresia unui moment istoric și o dată cu acest moment s-a perimat și ea, este respinsă de toți criticii de astăzi. După ce arată că Goga a fost poetul care a realizat cu cea mai înaltă ardoare artistică și patriotică spiritul militant al școlii ardelene și al poeților care i-au urmat acesteia, Mircea Zaciu scrie că poetul a transmis acest spirit, ca și sentimentul solidarității cu matca originară a satului, liricii generațiilor de după el, lui Blaga, Arghezi, Adrian Maniu, Mihai Beniuc, M.R. Paraschivescu, Emil Giurgiuca, Ștefan Augustin Doinaș, Al. Andrițoiu și Ion Alexandru. În acest fel, Goga reprezintă în timp o permanență a poeziei românești, un punct de referință al mai multor serii de poeți care l-au precedat și l-au urmat"[24]. Perenitatea operei lui Goga o subliniază și Ion Oarcășu : „Ivită din contingent și purtînd semnul spiritualității românești, aripa poetului a fluturat ieri și va flutura în eternitate, fiindcă o întreține flacăra geniului anonim, pornită din adîncuri. E soarta fericită a creațiilor mari, izvorîte din fluviul subteran al năzuințelor comune"[25].

Sociologul și istoricul literar Z. Ornea, referindu-se la Goga, în amplul său studiu *Sămănătorismul*, scrie : „Lirica sa, străbătută de sonuri

---

[22] Septimiu Bucur, *Octavian Goga*, în „Argeș", 11/1968.

[23] Zaharia Sîngeorzan, în „Cronica", 48/1968.

[24] Mircea Zaciu, *Durată*, în *Masca geniului*, E.P.L. 1967, p. 122—130.

[25] Ion Oarcășu, *Octavian Goga. Profil spiritual*, în *Oglinzi paralele*, E.P.L., 1967, p. 51.

sămănătoriste, fără a lipsi însă şi cele simboliste, nu şi-a pierdut nici azi din vigoarea şi farmecul de altădată"[26].

Valeriu Râpeanu respinge ideea că poezia lui Goga ar fi „de conjunctură", arătînd că ea „s-a înscris pe orbita marii poezii prin faptul că în ea trăiesc permanenţe etice româneşti, că ea exprimă sinteza sufletului nostru văzut în cele trei laturi ale existenţei sale şi că, în sfîrşit, acestea au căpătat un veşmînt artistic, ce dă impresia unei totale lipse de invenţie, dar în realitate aparţinînd metaforei absolute". Relevînd existenţa unui „mit" Goga, Valeriu Râpeanu precizează, în mod just, că acest mit „rămîne evident al poetului, pentru că poetul, nu omul politic, şi-a înscris opera în mitologia poporului român"[27].

Alături de studiile şi articolele cu caracter general menţionate, la care se impun să fie semnalate şi valoroasele capitole din *Început de secol* de Dumitru Micu şi *Literatura românească între 1900 şi 1918* de Const. Ciopraga, au apărut numeroase articole privind unele aspecte speciale ale activităţii literare, culturale şi obşteşti ale lui Goga. Ele privesc teme ca : mesajul poeziei lui Goga [28], poezia lui Goga şi literatura universală [29], în special cea maghiară [30], publicistica lui Goga [31], arta portretului în scrisul lui Goga [32], umanul şi esteticul lui Goga [33], folclorul în poezia lui Goga [34], lupta lui Goga pentru realizarea statului naţional unitar [35], opera lui dramatică [36], legăturile lui cu revista „Viaţa românească"[37] ş.a.

Un aspect al operei lui Goga care uneşte în aprecieri pozitive pe toţi interpreţii operei lui este cel al limbii sale poetice. Tot cu caracterul dureros al unei simple menţiuni, cînd ele sînt vrednice de un popas de analiză mai stăruitor, semnalăm studiile întreprinse pentru întîia oară, în mod mai sistematic, asupra stilului şi limbii lui Goga, de către Gh. Bulgăr [38], Al. Bojin [39], Gavril Istrati [40], D. Macrea [41] şi mai ales de către I. Dodu Bălan [42]. Aceşti cercetători au analizat în mod amplu mijloacele lexicale şi stilistice specifice folosite de Goga, de la cuvintele populare la cele arhaice şi bisericeşti, a căror forţă expresivă era menită să redea atmo-

---

[26] Z. Ornea, *Sămănătorismul*, ed. a II-a, Ed. Minerva, 1971, p. 281.

[27] Valeriu Râpeanu, *Permanenţe etice în poezia lui Octavian Goga*, în „Lupta de clasă", 11/1971.

[28] Ion Şerb. *Mesajul poeziei lui O. Goga*, în „Tribuna", nr. 33/1963.

[29] Al. Piru, *O. Goga şi literatura universală*, în „Gazeta literară", nr. 13/1966.

[30] Szemler Ferenc, *Goga în limba maghiară*, în „Steaua", nr. 3/1966.

[31] Tudor Teodorescu Branişte, *Publicistul*, în „Steaua", nr. 3/1967.

[32] Gabriel Ţepelea, *Arta portretului la Octavian Goga*, în „Luceafărul", nr. 14/1966.

[33] V. Fanache, *Uman şi estetic în viziunea lui Octavian Goga*, în „Steaua", nr. 9/1966.

[34] Ovidiu Bîrlea, *Filonul folcloric în poezia lui Octavian Goga*, în „Ateneu", nr. 1 şi 2/1969 ; Emil Manu, *Sinteze folclorice în poezia lui Octavian Goga*, în volumul *Izvoare folclorice şi creaţie originală*, Ed. Minerva, 1970.

[35] V. Curticăpeanu, *Lupta lui Octavian Goga pentru realizarea statului român unitar*, în „Studii", nr. 5/1969 ; N. Miroiu, *Un luptător pentru Unire*, în „Tribuna", nr. 45/1968.

[36] V. Brădeţeanu, *Piese de Octavian Goga*, în „Familia", nr. 4/1969.

[37] Victor Crăciun, *Goga şi „Viaţa românească"*, în „Steaua", nr. 3/1966.

[38] Gh. Bulgăr, *Limba poetică a lui Octavian Goga*, în „Limba română", 3/1957, p. 22—37.

[39] Al. Bojin, *Studii de stil şi artă literară*, 1968, p. 100—188.

[40] Gavril Istrati, *Limba poeziei lui Goga*, în *Limba română literară. Studii şi articole*, Ed. Minerva, 1970, p. 379—399.

[41] D. Macrea, *Limba poeziei lui O. Goga*, în „România literară", nr. 17/1971.

[42] Ion Dodu Bălan, *Octavian Goga, monografie*, Ed. Minerva, 1970 ; cap. X, *Funcţia elementului religios în lirica lui Goga.*

sfera satului ardelean și „sfințenia" visului măreț pentru care milita poetul. Astfel — subliniază George Ivașcu — „poetul se exprimă într-o limbă de o densitate lexicală copleșitoare, în care vorbirea rurală, expresia rurală transilvană se îmbină cu esențele tari ale sintaxei arhaice de cronică și ale expresiei figurate bisericești. Cu însușirea, rară, a concretizării ideii abstracte, cu un patetism intrinsec limbajului profetic, de oracol popular care își proiectează gîndul în simboluri, cu o tehnică surprinzătoare a metaforei, versurile lui Goga au îmbogățit registrul poeticii românești cu o rezonanță gravă și tulburătoare, care dă noțiunilor și ideilor o plenitudine emoțională"[43].

Cel mai plenar și mai vibrant omagiu pe care criticii și istoricii literari contemporani l-au adus lui Octavian Goga este legat de munca exegetică și critică a lui I. Dodu Bălan. El a studiat timp de peste un deceniu opera lui Goga, a început publicarea ei sistematică, apărînd pînă acum trei volume și traducerea *Tragedia omului* de Madach, a elaborat o micromonografie despre Goga în 1966 [44], a scris o substanțială prefață la volumul I de *Opere*, tradusă cu mici modificări și în limba franceză [45], iar în 1970 a publicat teza sa de doctorat *Octavian Goga* (*monografie*), a cărei apariție a constituit, după aprecierile unanime ale criticilor, cel mai important moment în șirul sutelor de studii și articole publicate pînă acum despre Octavian Goga [46]. Fără a întreprinde aici analiza acestei monografii care s-a ridicat cu competență și talent la înălțimea subiectului ei atît de complex și de dificil, ne mărginim să apreciem că, abstracție făcînd de întregirile cu caracter documentar care vor interveni în viitor referitor la viața și opera poetului, monografia lui Ion Dodu Bălan își va păstra pentru multă vreme un rol orientativ hotărîtor în interpretarea operei lui Goga.

Un alt exeget și interpret al operei lui Goga, care merită o mențiune aparte, este istoricul literar Mircea Popa, care a publicat numeroase studii reprezentînd contribuții de o valoare certă la cunoașterea vieții și artei lui Octavian Goga, precum și o antologie din cele mai reprezentative poezii ale acestuia [47].

Parcurgînd bogatul material publicat în ultimii ani cu privire la Octavian Goga, am constatat că s-au strecurat și erori, mai ales de date

---

[43] G. Ivașcu, *Retrospectivă Octavian Goga*, în „Contemporanul", 8 aprilie 1966. Cuprins în G. Ivașcu, *Confruntări literare*, E.P.L., 1966, p. 151.

[44] I.D. Bălan, *Octavian Goga*, Ed. tineretului, 1966. A se vedea asupra ei recenziile: C. Stănescu, în „Scînteia tineretului", nr. 5310, din 15 iunie 1966; U[ngheanu] Mihai, în „Ramuri", nr. 6/1966; Aurel Cimpeanu, în „Familia", 6/1966; Valeriu Râpeanu, în „Gazeta literară", nr. 21/1966; Dragoș Vrînceanu, în „Luceafărul", nr. 17/1966.

[45] I. D. Bălan, *Octavian Goga*, traduit du roumain par Maurice Florescu. Traduction des vers: Aurel George Boeșteanu, Bucarest, Meridiane, 1970.

[46] Ed. Minerva, colecția Universitas, 1971. Vezi asupra ei recenziile: C. Stănescu, în „Scînteia tineretului" din 13 mai 1970; Edgar Papu, *O laborioasă investigație monografică*, în „România liberă" din 14 martie 1971; Aurel Martin, în „Scînteia" din 3 aprilie 1971; Bucur Țincu, în „Revista de istorie și teorie literară", nr. 3/1971, p. 516—520; Mircea Popa, în „Ateneu" 8/1971.

[47] Mircea Popa, *Bibliografia scrierilor despre Octavian Goga — 1900—1967*, în „Limbă și literatură", nr. 19; *Octavian Goga publicist*, în „Tribuna", nr. 23/1967; *Octavian Goga în cadrul societății „Astra"*, în *Centenarul revistei „Transilvania"*, *Sesiunea de comunicări 11—12 mai*, 1968, p. 45—57; *Octavian Goga și Societatea „Astra"*, în „Revista de istorie și teorie literară", 3/1968, p. 517—523; *Octavian Goga redescoperit: Pagini noi*, în „Tribuna" 28/1967; Octavian Goga, *Poezii*, antologie și postfață de Mircea Popa, Ed. Minerva, 1972.

absolute, care denotă graba cu care au lucrat unii istorici literari, uşurînd răspîndirea unor informaţii greşite [48].

Numeroasele comentarii asupra lui Goga, expuse mai sus, care au relevat complexitatea artei sale, ca şi a omului cu acută viaţă interioară şi mare rafinament intelectual, nu au epuizat interesul cercetătorilor pentru opera lui pluriformă şi cu înalt nivel artistic. Teze de doctorat în ţară [49] şi în străinătate [50], ediţii de texte în curs de apariţie şi în pregătire, evocări ale contemporanilor, publicarea continuă de documente de arhivă, mai ales din corespondenţa vastă a poetului, sînt tot atîtea mărturii ale prezenţei sale în preocupările active ale istoricilor şi criticilor literari contemporani. Aşa cum despre Alecsandri, Eminescu, Coşbuc, Duiliu Zamfirescu, T. Arghezi şi alţi scriitori clasici apar mereu comentarii critice şi ediţii de texte, generaţia de astăzi a reluat discuţiile despre Goga dintr-o perspectivă mult lărgită faţă de trecut. Acest fapt este cu totul firesc, deoarece fiecare generaţie se regăseşte în specificitatea reacţiunilor ei emotive şi estetice în opera unui precursor şi o interpretează de pe poziţiile care-i sînt proprii.

Criticii şi istoricii literari contemporani s-au apropiat cu preţuire şi veneraţie de opera poetică a lui Goga, au studiat-o temeinic şi au îmbogăţit cunoaşterea ei dintr-o perspectivă multilaterală.

Preţuită în capacitatea ei expresivă de o valoare permanentă, opera poetică a lui Goga s-a bucurat astăzi, ca şi în trecut, de o receptare unanimă, mai ales ca lirică patriotică, aceasta constituind o dimensiune fundamentală şi permanentă a literaturii noastre. Cînd se vorbeşte de patriotism socialist şi de nevoia transpunerii lui în artă, gîndul tuturora se întoarce în mod firesc la poeţii marilor momente de tensiune patriotică de la 1848, al Unirii din 1859, al războiului din 1877, al Unirii din 1918, în aceasta din urmă numele lui Octavian Goga fiind gravat adînc şi strălucitor [51]. De aceea, istoria şi critica literară îl consideră pe O. Goga ca pe un ilustru precursor cu care poezia şi cuvîntul artistic românesc se vor simţi totdeauna solidari.

---

[48] Semnalăm, printre altele : În volumul de fotografii *Goga la Ciucea* de I. Miclea (1967) culegerea de articole *O seamă de cuvinte* este trecută printre primele patru volume de poezii ale lui O. Goga. Amintirile lui V. Russu-Şirianu din *Vinurile lor*, cuprind greşeli de date pe care le-am semnalat în articolul meu *Inexactităţi cu privire la O. Goga*, în ,,Astra'', nr. 5/1970. În *Început de secol* (Minerva, 1970), Dumitru Micu scrie că *Domnul notar* este o comedie şi că alegoriile evocate în piesă au fost pierdute din cauza trădării ,,primarului'', care nici nu figurează în ea. Tot D. Micu numeşte ziar *Ţara noastră* din 1907, deşi ea a fost revistă săptămînală, format carte. În vol. III de *Scrieri* de Pompiliu Constantinescu, publicat în 1970, anul naşterii lui Goga este arătat 1878 în loc de 1 aprilie 1881.

[49] Ion Şerb elaborează în prezent o teză de doctorat despre Octavian Goga.

[50] În 1971, Samuel Domokos cunoscutul istoric literar maghiar, şi-a trecut teza de doctorat la Universitatea din Budapesta, *Octavian Goga, traducătorul şi poetul*, apărută la Bucureşti, Ed. Kriterion, 1971 (în limba maghiară).

[51] Vezi grupajul de articole : *Patriotismul, dimensiunea fundamentală a literaturii noastre*, în ,,Scînteia'' din 25 septembrie 1971.

Principii de estetică argheziană

Mihai Vornicu

Memoria contemporanilor arată un Arghezi cu vorba rea și superbia breslei, bîntuit de spaime superstițioase, colțos, gospodar plănuindu-și cărți sau magazii pe lîngă casă. Mentalitatea etică e a ruralului așezat, cu virilitate cumpănită, avînd în spate un șir imemorial de generații stratificate solid și ascendent, cum sedimentele geologice :

Sufletul meu își mai aduce-aminte
Ș-acum și ne-ncetat de ce-a trecut.
De un trecut ce mi-e necunoscut
Dar ale cărui sfinte oseminte
S-au așezat în mine făr'să știu,
Cum nici pămîntul știe p-ale lui.
În care dorm statui lîngă statui
Și-i zăvorît sicriu lîngă sicriu.

(*Arheologie*)

Conștiința adîncimii etnice împinge cronologia în atemporalitatea preistorică, dînd plugarului sentimentul unei paradoxale nobleți deduse din continuitate, care echivalează genealogia ilustră, probată cu diplome nobiliare : răzeșii lui Sadoveanu, neamuri vechi, se știu egali boierilor [1].

Schimbarea „sapei în condei" strămută așadar în literatură un primitiv energic, îngemănat milenar cu regnurile elementare, însă rafinat prin continuitate. Întîia reminiscență abisală va fi edenul agrest și irenic :

„La noi au clocit și găinile și șoimii și bufnițele și mierlele, nesupărate ; vitele s-au înmulțit ca și căprioarele sau zimbrii, la grajd și în sălbătecie, fără ca ascuțișul sau focul uneltelor să le doboare. Vulturii se scoboară, în bătătura noastră, pe marginea de piatră a izvorului, adăpîndu-se ca porumbii, liniștit. [...] Panopliile străbunilor mei au fost bilioteca și magazia cu seceri, coase și potcoave".

(*O întîlnire de necrezut*)

---

[1] Occidentalul Antoine Meillet, savant descinzînd dintr-un neam de iobagi, avea ținuta curat aristocratică, pe care și-o argumenta genealogic cu bună-credință : „un Meillacus apare ca șerb în documentele medievale din Châteaumeillant, regiunea lui natală" (Al. Rosetti. *Cartea albă*, E.L., București, 1968, p. 103).

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 2, p. 235–246, București, 1973

În spațiul mitic, vîrsta erotică virilă e jupiteriană :

Culcă-mi-te trîndavă pe coarne,
Fă-te jugul meu de carne,
Stăpîna mea, frumoasă ca aurul,
De care tremură taurul
(*Mirele*)

și moartea se percepe nu ca distrucție a individului, ci ca stagnare domestică :

Posomorît azi, cîinele nu are
Lapte, n-are de mîncare.
S-a întrerupt gospodăria
Și s-au închis dulapul și bucătăria.

Prin viziune panantropică :

„*La noi în casă nu se taie viețuitoare : gîscanul e om, cîinii sînt oameni, oameni sînt* și cotoșmanii",

gîndirea asociativă a primitivului extinde sexualitatea animală asupra regnului vegetal ori mineral :

Auzi ?
Cartofii sînt lehuzi.
Harul a trecut prin ei
Virginal, candid și holtei,
Dumnezeiește.
Cel-de-Sus binevoiește
Să-și coboare sfintele scule
Pînă la tubercule.
Și pentru negul cartofilor cald
Face descîntece, ca pentru smarald.
(*Har*)

Frenezia amestecului între regnuri face ca la polul uman nativitatea să apară drept sciziparitate :

Dragă mamă, îmi năzare
Că din briu pe la-nserare
Înviem și sîntem doi.
(*Bunavestire*)

Reprezentarea autonomă a părților corpului vine tot din animism :

„un ciucure de borangic al șervetului mesei gîdilă urechea pisicii, oprită ca un fluture negru pe tîmpla ei cu mustăți."

În *Blesteme* se descompune corpul în elemente autonome, care proliferează independent și haotic :

Să-ți crească măduva, bogată și largă,
Umflată-n sofale, mutată pe targă.
Să nu se cunoască de frunte piciorul,
Rotund ca dovleacul, gingaș ca urciorul,
Oriunde cu zgîrciuri ghicești mădulare,

Să simţi că te arde puţin fiecare.
Un ochi să se strîngă şi să se sugrume
Clipind de-amăruntul, întors către lume.
Celalt să-ţi rămîie holbat şi deschis
Şi rece-mpietrit ca-ntr-un vis. [2]

Animismul naturist presupune nedistanţarea subiectului uman de obiectul cosmic, şi ciclul vital se reglează după mişcările planetei. Acest franciscanism primitiv şi astral e localizat etnic prin transhumanţă:

Cînd păstoream cu turmele pămîntul
Şi ne mutam uşori din loc în loc
Şi nu ştiam unde ne-a fi mormîntul
Şi vieţuiam cu zarea la un loc
Şi ne sculam cu soarele deodată
Şi ospătam pe-o margine de apă
Şi ne urma vecia ca o roată
Şi-aveam toiag şi fluiere drept sapă
Şi plug.

(*Închinăciune*)

Sadoveanu, alt gospodar rural, aduce substratul primitiv în expresie epică [3]. Viziunea lumii în spiritualitatea romanităţii orientale integrează omul într-un cosmos conceput armonic, fiind deci adînc pre-creştină şi, în fond, pre-latină. Civilizaţia materială posibilă este de tip rural.

Încercarea teoretică şi de directivă, aşezată în sistem coerent, de scoatere a literaturii române din formula rurală o face Lovinescu. Intenţia e de a justifica modernismul, înţeles ca modalitate estetică a civilizaţiei citadine, prin demonstrarea schimbării structurale a societăţii româneşti: sincronismul civilizaţiei aduce vasăzică sincronismul culturii. Însă Lovinescu nu contrazice esenţial estetica specificului etnic, de vreme ce acceptă mimetismul literaturii faţă de societate; strădania sa constă în a propune o altă bază pentru suprastructura artistică, şi aceasta se va schimba

---

[2] Însă aplicîndu-se mecanic, fantazia animistă — aici mimat primitivă — înscenează atitudini animaliere în literele alfabetului, cu efect bufon:

Urechile au crescut
Pe măgarul nevăzut. (V)
Îi atîrnă de căldură
Pînă-n praf limba din gură. (R)

(*Alfabetul*)

[3] Romanul istoric al lui Sadoveanu este transpunerea nedistanţării în ordinea cronologică. Tehnica integrării se ilustrează subtil ca artă poetică prin ţinuta stilistică, în două principii caracteristice, urmate inflexibil, cum legile aristotelice în teatrul clasicismului francez:

a) povestitorul rămîne neaparent, evitînd comentariul direct; epica e deci „obiectivă", în felul lui Flaubert. (Naraţiunea istorică anterioară — Vigny, Dumas, Hugo, Scott, în literatura română, Negruzzi, Odobescu ori V.A. Urechia — introduce epoca şi personajele dinspre autor, care iese pe scenă pentru a da explicaţii.)

b) limbajul e stilizat arhaic, fără neologisme, şi nu distinge stilistic „creaţia" de analiză" (în accepţia lui Ibrăileanu); încît autorul recurge des la stilul indirect liber.

Sensul acestor „legi" tehnice este implicarea povestitorului în acelaşi strat cronologic, adică „regresiunea istorică" (G. Călinescu) ori geografică spre atemporalitatea agrestă şi înţelepciunea mitică.

silogistic. Astfel concepînd arta, spre a admite tematica meridională la poeții națiunilor septentrionale, Lovinescu ar fi inventat o teorie a sintopismului. Adevărata transcendere estetică a ruralității o fac, independent, Sadoveanu și Blaga. Satul devine formula de civilizație a unei *Weltanschauung* specifice, civilizație tot atît de evoluată ca și cea a occidentului urban, însă pe un drum propriu. Primitivismul apare ca opțiune estetică, și literatura română include nesuperficial modernismul prin sublimarea ruralității acceptate : georgicele se schimbă în *ars poetica*. Mutația principiului estetic este din artă-*mimesis* în artă-*genesis*.

Literatura română modernă, de la Văcărești pînă spre 1900, s-a ridicat pe limbajul oral ; fundamentul înnoirii ei în secolul XX stă în invenția tehnică de tip eminamente scriptic. Aproape toți marii scriitori români sînt stiliști, fac adică stil, cultivînd cu delicii policromia muzicală a verbului. Ion Luca Caragiale, Creangă — mimînd oralitatea, Arghezi, Ion Barbu, Sadoveanu, Matei Caragiale, Călinescu — în linia scriptică, compun în tehnică pointillistă, încît o istorie a „capodoperelor" literaturii române din ultimul secol ar cuprinde, cu nu multe excepții, doar măștile proteice ale lui *poeta faber*. Preocuparea pentru spectacolul lingvistic salvează poezia din epigonismul post-eminescian. Marea artă moștenește prin mimetism invers și poezia română a secolului XX este implicit anti-eminesciană. Homer poate fi ingenuu, Vergiliu însă, urmînd cronologic lui Homer, e obligat să-l cunoască pe acesta, spre a-și defini individualitatea prin diferențiere — unicul argument al existenței poetice : Vergiliu se autosituează în istoria literară, fie și imitînd. Cu aceasta arta devine un Ianus bifrontal, însumînd inefabil ingeniul demiurg și cultura umană :

> Nu ești al singurului Dumnezeu,
> Ca luna, ca o stea, ca o pustie,
> Ești și al semenului meu.

Altfel spus, dacă criticul „trebuie să rateze cît mai multe genuri" (G. Călinescu), nu mai puțin poetul, cum alt Manole, zidește în operă — spre soliditatea față cu timpul a zidirii — un critic.

Structural, arta își este propriul domeniu de referință, și deci criteriu valoric, diacronia fiind implicată voluntar în creație : opera de artă e un act funcțional polemic. Estetica modernă, fundînd teoretic autonomia — *id est* specificitatea — artei ca formă rituală de comunicare a dimensiunii umane în spațiul cosmic, a efrenat nevoia de originalitate, care impune exploziv evoluția artei erei post-simboliste. Poetul poate fi candid, poezia e obligatoriu perversă.

Întîiul mare poet român care declară principial atitudinea autosituării în istoria literară prin diferențiere programatică — gest dadaist fertilizat — este Arghezi : „Un scriitor nu scrie că «Valea Bistriței se deștepta », căci așa au scris toți proștii și el știe că a repeta prostiile nu este a scri"[4]. Însă calitatea modelului negat e, în fond, indiferentă : „a scrie e a face din nou și într-altfel tot ce fusese indiscutabil făcut și bine făcut"[5].

---

[4] *Cum se scrie românește*, în „Cugetul românesc", I (1922), p. 100.
[5] *Dintr-un foișor*, în „Revista Fundațiilor Regale", VIII (1941), *12*.

Criteriul valorii stă deci în inventarea programatică a inéditului:

Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite
Eu am ivit cuvinte potrivite
Şi leagăne urmaşilor stăpîni
Şi, frămîntate mii de săptămîni,
Le-am prefăcut în muguri şi coroane.
Veninul strîns l-am preschimbat în miere,
Lăsînd întreagă dulcea lui putere.
Am luat ocara şi, torcînd uşure,
Am pus-o cînd să-mbie, cînd să-njure. [...]
Din mucegaiuri, bube şi noroi
Iscat-am frumuseţi şi preţuri noi.

(*Testament*)

Cum „literatura care se făcea şi care se făcuse" era „inexpresivă, moale cu aderenţe mucilaginoase", Arghezi caută „cuvintele care sar şi frazele care umblă, de sine stătătoare", înlocuindu-le „natura lor printr-o natură de adaos" şi făcîndu-le „resorturi, ca să poată sări". Actul demiurgic e de natură pur filologică şi tehnica poetică reproduce minuţia artizanală. Decurge alegoria meseriilor — tapiseria, orologeria: „constrîngi cuvîntul să fie strivit între un arc şi un capac. Şi cînd vrei să stea încordat, pui capacul la loc şi închizi cîrligul. [...]. Şi, desigur, la bancul meu de menghină mică, m-am nărăvit"[6]. Cuvintele sînt încercate „în dreptul urechii, ca nişte ulcele smălţuite de pămînt", spre a se vedea „cît pot să sune şi cît pot să tacă", aduse „şi-n zarea soarelui, ca nişte ouă proaspete de găinuşă albă" (*Jucăriile*). Ochiul superficial gustă pitorescul exterior, spiritul profund pretinde a discerne simboluri ale umanităţii şi cosmosului ori le deplînge lipsa — iată erorile complementare ale judecăţii fundate pe criterii meta-estetice, căci substanţa poeziei stă în organizarea lexicală, adică în relaţie. Încît inventarierea lexicografică a limbii unui scriitor este act de interes lingvistic, irelevant literar; verbul izolat e inert din unghiul estetic, fapta minimă de literatură, adică unitatea ireductibilă, fiind alăturarea a două cuvinte: literatura începe cu biverbul. Mozaicul verbal se face arc voltaic, lumina fulgeră haosul: „Încrucişînd cuvinte cunoscute, le facem vîrf şi tăiş ca unui cuţit apăsat pe alt cuţit; pe firul tăişului, numaidecît ştirbit şi îngroşat, a fulgerat a mia parte din clipă o a mia parte din scînteie. Am văzut scîntei!" (*E adevărat*). Arghezi este între scriitorii cu foarte trainice premise estetice. Caragiale, alt obsedat de stil, concepea literatura tot analogic cu meşteşugurile — croitoria, cizmăria; Arghezi transferă principiul estetic al aceluia în poezie, schimbînd decorul lexical balcanic cu cel mînăstiresc — exotism sclipitor ca şi antichităţile unui Leconte de Lisle — şi întorcînd străduania spre oralitate în discurs scriptic, sincopat prin elipse şi alambicări topice, ceea ce

[6] *Ars poetica*, în „Adevărul literar şi artistic", VIII (1927), *367*.

va să zică translaţia „iscării de preţuri noi" în ordinea sintaxei [7]. Comanacul arghezian corespunde fesului caragialesc.

Rostul experienţei monahale va fi fost existenţial pentru omul Ion Theodorescu, dar estetic pentru poetul Tudor Arghezi. Uzul „scrisului pe dedesupt" converteşte literar „parfumul de smirnă şi tămîie" [8], iar erudiţia ecleziastică rodeşte poezie profană faţă de Golgota, adînc religioasă faţă de Helicon : „am trecut prin vîltori ca un cîine care le biruie, preocupat să scape de la înec un singur obiect. Obiectul cîinelui meu era ... condeiul". Primejdia excesului de virtuozitate într-un repertoriu metaforic specific este alexandrinismul, şi nu există voluptuos al verbului netentat de barocul decorativ : Caragiale, Creangă, Sadoveanu, Ion Barbu sînt baroci în cel mai înalt grad. Arghezi nu exceptează : caii poartă „cădelniţi răsunătoare", stelele sînt „candeli cu focul îngheţat", Moş Crăciun e „mitropolitul păpuşilor", brazii au atîrnată din creştet pe braţe o „camilavcă neagră", greierii sînt „metanii de chihlimbar", vîntul e o „limbă de rugăciuni". „Jucăria de vorbe" ajunge text curat caragialesc: *Neguţătorul de ochelari* este *Căldură mare* a lui Arghezi, substanţa dialogului stînd în locvacitatea absurdă :

„CLIENTUL : Care-i mai mare, telescopul sau periscopul?
OPTICIANUL : Sînt de formate diferite, însă foarte portative.
C. : Vreau să te întreb dacă un telescop e mai mare decît un episcop, pentru că un protopop e mai mic decît un episcop.
O. : Între optică şi sfîntul cler nu e nici o legătură.
C. : A ! Nu e nici o legătură?
O. : Aici aveţi un metru, un pluviometru, un barometru, un densimetru şi un termometru.
C. : Domnul Franţ a uitat să aducă şi un kilometru. Tot se osteneşte, roagă-l să vie şi cu un taximetru."

Preceptul horaţian se modifică deci în *miscere inutile dulci* :

Un om de sînge ia din pisc noroi
Şi zămisleşte marea lui fantomă
De reverie, umbră şi aromă,
Şi o pogoară vie printre noi.
Dar jertfa lui zadarnică se pare,
Pe cît e ghiersul cărţii de frumos.
Carte iubită, fără de folos,
Tu nu răspunzi la nici o întrebare.
(*Ex libris*)

---

[7] Caragiale, geniu histrion şi levantin agorafil, dădea reprezentaţii amicilor, şi *Momentele* au avut întîi versiuni orale, ca şi poveştile lui Creangă. Arghezi însă costumează scriptic conversaţia : „d. Tudor Arghezi vorbeşte aşa cum scrie : cu aceeaşi prelucrare a cuvîntului şi aceeaşi eficienţă a expresiei" (I. Biberi, *Lumea de mîine*, Ed. Forum, 1945, p. 35—45) ; „un tip foarte rar de scriitor, care vorbeşte cum scrie, adică întocmai cu aceeaşi prospeţime de viziune şi cu acelaşi inedit în expresie [...], al cărui debit oral, egal şi cam monoton în negraba lui, canalizează scăpărările fireşti şi indiscontinue ale unui nou fel de a vedea" (Ş. Cioculescu, *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*, ed. a II-a, Ed. Minerva, 1971, p. 56).

[8] „Aproape 60% din poezia arghezeană poartă pecetea mai puternică sau mai slabă a problematicii religioase" (Ş. Cioculescu, *op. cit.*, p. 105).

încît publicul e accidental şi indiferent, gestul estetic fiind funcţia obscură a creatorului, în felul emanaţiei vegetale ori solare.

Ciclul *Florilor de mucigai* deghizează epic spectacolul filologic şi transsubstanţierea „zdrenţelor" în „muguri şi coroane", conform programului anunţat în *Testament*. Toată senzaţia de rafinament vine din voluptatea zicerii policrome, materiile malodorante distilîndu-se, printr-o alchimie specială, spre parfumuri grele, tropicale. Mecanismul, odată pornit, umblă de la sine şi se ghiceşte că actorul are conştiinţa convenţiei scenice :

Bubele dulci şi deochiul
Se tămăduiesc cu ghiocul;
Abuba, gingia şi gălbinarea
Trec repede ca ţigarea.
Doi dumicaţi de jar
În apele unui pahar.
Cu tăciune
Se face şi de-aplecăciune.
Relele coapte
Pier într-o noapte
Răscăcătura,
Umflătura, surpătura,
Deşelarea,
Noada, spinarea,
Ceafa, nasul,
Trec cu trasul.
O alifie
La sfrinţie,
O băutură
La căldură,
La frig
Ţipirig.
Ochiul cu puroi
E spurcat de usturoi.
(*Munca*)

Tehnica îngrămădirii sinonimice e de sorginte tipologică rabelaisiană :

Din metal face cocă, aluat,
Borşuri, scrum şi rîntaş.
Le scade după ce le-a adunat,
Le face cogeamite caş,
Le împănează cu safire,
Scurge, tescuieşte şi frige —
Şi scoate pentru chimire
Icre de aur, în linguri şi pe cîrlige.
(*Lache*)

Şi cînd se mimează epicul, finalitatea rămîne hedonismul verbal :

Lungindu-se scurtul, cel lung s-a cocoşat
Şi furnicau toţi ochii fierbinţi.
Încă un pumn ! Dar fu primit în dinţi

În ascuțișul colților cîinești
Și zdrelit ca de dălți, la dești.
(*La popice*)

Iată și o înșirare de grotesc fabulos, baladesc :

Pe la trei
Vin păduchii mititei ;
Pe la cinci,
Ploșnițele cu opinci.
Șobolanul te miroase
Pe la șase.
Gîlcile dacă ți-au copt,
Doctorul vine la opt.
(*Serenadă*)

Poemele erotice vădesc emulația precedenței baudelaire-iene. *Streche* răstoarnă masculin *Zburătorul* lui Heliade, libido-ul manifestîndu-se tot în fiziologie :

Am un piron în țiță
Și-un vătrai în vintre mă ațiță.
Vreau să beau sînge și să rup
Ca un șarpe, ca un lup

și gestul banal se ilustrează afrodisiac ;

Cînd se vîră în ușă cheia
Parcă scrișnește femeia,
Pătrunsă, despletită
Și neistovită,

Rada este poemul dionisiacului coregrafic, ceremonie prevenerică autonomizată :

Cu o floare-n dinți
Rada-i un măceș de ghimpi fierbinți.
Joacă-n tină
Cu soarele-n păr ca o albină.
Se apleacă, se scoală, sare,
Cu sălbile zornăitoare
Ca niște zăbale spumate,
Se-ncovoaie pe jumătate,
Oprește șoldu-n loc, zvîrle piciorul
Spre pîlcul, în cer, unde Săgetătorul
Aține noaptea drumul vulturilor de argint.
Și-a dezvelit sărind
Bujorul negru și fetia.
Parcă s-a deschis și s-a închis cutia
Unui giuvaer, de sînge.

Ea face :

Sălcii și nuferi și ape cînd joacă
Și stoluri și grădini și catapetesme.

Cum se vede, aici se combină biblica Salomee cu un model din Baudelaire, *Lola de Valence*, însă acesta e doar epigramatic :

Entre tant de beautés que partout on peut voir
Je comprends mes amis que le désir balance ;
Mais on peut voir scintiller en Lola de Valence
Le charme inattendu d'un bijou rose et noir.

Cu *Flori de mucigai* Arghezi se așază în tradiția solidă a poeziei de performanță filologică, care cultivă cu delicii decorul levantin ori medieval, în paste groase, palpabile, transformînd pînza în altorelief. Simțul coloristic se dezinteresează de desen, și proza de acest tip consideră epica ori ideologia drept pretexte : Sadoveanu, Caragialeștii suferă de sterilitate epică, schemele narative fiind reduse și repetîndu-se monoton, dar de insațietate verbală. Exotismul autohton — medieval și cronicăresc la moldoveni, balcanic, oriental și mahalagesc la munteni — este atitudine intelectuală convertită estetic, „joc secund" în afara interesului etnografic. Mecanismul evoluției artei dintotdeauna dărîmă statuia părinților, spre a ridica pe soclu bunicii : balcanismul îl descoperă pe Anton Pann. Însă la Pann policromia periferiei levantine e mediu natural ; povestitor chivernisit, bucuros să ilustreze prin detaliu scheme gata făcute, finalizate etic și tipologic în ordinea pragmatică, el e un clasic încălțat cu un imineu și o opincă [9]. Încît *Isarlîk* al lui Ion Barbu, cu ascendența declarată în Anton Pann, stă lîngă poezia acestuia cum *Zodia Cancerului* alături de *Cronica* lui Ioan Neculce, adică doar ca referință la o ordine epică și lexicală ilustrată în linii caracteristice ; din unghiul structurii ideologice și al programului estetic, Ion Barbu și Sadoveanu diferă absolut de Pann și Neculce, căci direcția spectacolului verbal, care bipolarizează literatura română[10], e a estetismului baroc, fundat teoretic pe concepția artei ca joc. Se deduce deci evoluția lui Arghezi spre universul ludic infantil, incantație pură realizată prin poezie, de vreme ce „nici o jucărie nu e mai frumoasă

[9] Două antecedențe argheziene la Anton Pann. Întîia este libertatea de a trata limba ca plastilina, însă accidental și inocent, din nevoi prozodice, căci spre a-și potrivi rima, schimbă pe *drumeț* în *drumaș :*

„Dar ce vrei ?" mă-ntrebă iară : eu am răspuns : „Sînt *drumaș*,
Am întîrziat pe cale și te rog să-mi dai sălaș".
(*O șezătoare la țară*)

Cealaltă — dislocarea atributivei (luată drept galicism sintactic de V. Streinu, E. Ionescu și Ș. Cioculescu, ultimul considerînd-o totuși și arhaism) :

Acum mîna-i încetează
Ce la scris mereu ședea.
(*Epitaf*)

Pentru comparație, iată construcția la Arghezi :

Un deget cerul fericit l-arată,
Care de stei fusese cunoscut.
(*Înviere*)

[10] Cromofilia verbală e adînc specifică literaturii române, căci fecunditatea se menține : Eugen Barbu își costumează fanariot *Groapa* (voluptatea stilistică era și acolo) în *Princepele*, Ion Gheorghe alcătuiește un *Fiziolog* fabulos, de vitraliu, în *Zoosophia*.

ca jucăria de vorbe". *Horele* sînt urmarea la *Flori de mucigai*, „carte cu jucării" versificată. Iată o „țară de Kuty" în aparență folclorică, caricatură fabuloasă a testului ortopedic din *Cendrillon:*

Într-o țară care-a fost
Era mare cel mai prost.
Bi-ba, ba-ba
Li-ba, la-ba.
Țara unde-i bun tutunul
Avea proști unul și unul.
Bi-bo, bo-bi
Ri-bo, ro-bi.
Cine-o leacă avea de cap
Și-l punea după dulap.
Hu-hu, bu-hu
Bu-hu, hu-hu.
Pentru că omul cel mare
Se-alegea după picioare.
I-ha, ba-ha
Ba-ha, i-ha.
Umblau solii prin norod
C-un carîmb și-un calapod.
Lu-la, la-lu
Vi-va, va-lu.
Și cinstirea ți se da
După talpă și pingea.
Da-du, du-da
Ga-gu, gu-da.
(*Horă de băieți*)

Și un examen „de Kuty", cu inepții debitate volubil:

Ce ia cofa din izvoare?
Păcură și apă tare.
Ce-ți fac vacile-n pășune?
Ce să facă? rod cărbune.
Cum e cercul? Un pătrat.
Cum e unghiul? Crăcănat.
Un cățel? E un purcel.
Ce-i altfel? Tot ce-i la fel.
(*Examen de ucenici*)

Din Esop se extrage o „zoologie" de uz preșcolar:

Pițigoiul, cucul, stîrcul
Vin să vadă cum e tîrgul.
Vulpea e cu-nsărcinare.
Cioara vine de plimbare.
Oaia știe cum e cașul:
Nu știa cum e orașul.
Obicei de mînăstire:
Pe trei zile învoire.

O cumătră şi-o mătuşe
Stau cu mătura la uşe.
Şi-s deschise uşile
Cui vine de-a buşile.
Pentru şoareci şi pisici
Sînt tăiate praguri mici.
Jivina cu lunecuş
Are osebit culcuş.
(*Hora lui Esop*)

Însă jocul maschează semnificaţii grave, întors brusc în atitudine existenţială; în *De-a v-aţi ascuns* alegoria jocului reprezenta moartea, cum în *Mioriţa* alegoria nunţii:

Dragii mei, o să mă joc odată
Cu voi de-a ceva ciudat. [..]
Jocul începe încet, ca un vînt.
Eu o să rîd şi o să tac,
O să mă culc la pămînt,
O să stau fără cuvînt,
De pildă, lîngă copac.

Acum un joc dionisiac ca un sacrificiu primitiv, balet al călăului şi al victimei, fascinează, cu tot aerul de corridă bufă:

Jocul s-a încins
Ca-ntre ins şi ins.
Se rostogolea
Ca pe catifea.
Şoaricele, biet,
Era luat în braţe
Şi cam strîns la maţe.
Simte parcă ghiare
Şi-abia c-a scăpat
De-a fi sărutat.
Într-o coastă intră
Blana de mînuşe:
Pare că-l înghimpă,
Parcă-l înăbuşe.
Iacă, dintr-un strîns
I-a venit ş-a plîns ...
(*Horă de şoareci*)

Principial, formula arghezianismului va fi în interferarea viziunii cosmosului printr-un sistem fantastic de intuiţii animiste şi elementare — caracteristică primitivului, cu estetica spectacolului verbal — caracteristică lui *poeta artifex*, rafinat pînă la baroc. Substratul magic primitiv urcă în costumaţie creştină, invenţia tehnică aduce în poezie decorul lexical bisericesc şi arhaic, impregnat de concreteţe lutoasă, sculpturală. Insul s-a alterat existenţial spre geneză şi funcţia scriptică se manifestă prin psihofagie: „condeiul s-a substituit facultăţii de a gîndi: sînt incapabil să rostesc un gînd dacă nu ţin de vîrf un băţ cu cerneală" (*Din-*

tr-un foişor). Arghezi are „concepţia profetică şi călugărească a literaturii"; o mînăstire de *enluminure* medievală e turnul său de fildeş, în care realizează „starea estetică" :

Aţipit-a ziua-n ramuri [...]
Timpul cel adevărat
Vine-n aripi împrejur
Şi pe capul meu plecat
Varsă ploaie de azur.

(*Mînăstire*)

Publicistica lui Demostene Botez

Simion Bărbulescu

În publicistica literară, Demostene Botez oferă imaginea unui scriitor nelipsit de la marile dezbateri sociale, culturale sau politice ale perioadelor literare pe care le-a parcurs. De pe băncile liceului, cînd redacta o revistă literară „Ignoranța" în care precumpănitoare era polemica, și pînă în anii construcției socialiste, scriitorul s-a manifestat atît pe planul creației, cît și pe cel al publicisticii curente. S-ar putea spune că publicistica i-a dat posibilitatea de a-și dezvălui mai lămurit ideile politice și sociale. Este drept că activitatea sa publicistică nu se constituie într-un sistem de cugetare politică, într-o filozofie — ca la Eminescu sau Iorga — ci luminează doar poziția consecvent democratică, atitudinea față de evenimentele sociale și politice la care a asistat, această activitate fiind reflexul unei conștiințe nealterate, care n-a acceptat nedreptățile, corupția și ipocrizia ...

Publicistica literară a lui Demostene Botez aruncă totodată lumini semnificative asupra propriei literaturi, multe dintre temele și motivele publicisticii sale întîlnindu-se și în poezia sau proza scriitorului.

★

Activitatea publicistică — de peste șase decenii — a lui Demostene Botez cunoaște trei etape principale : *înainte de primul război mondial* — cînd colaborează la „Arhiva" (de care i se leagă debutul) ; la „Viața românească" (din 1912), în ambianța căreia își face educația estetică și culturală ; la „Convorbiri literare" (începînd din 1913), aflată pe atunci sub conducerea lui Simion Mehedinți ; la „Teatrul", redactată între 1912—1913 de către G. Topîrceanu și M. Sevastos ; la „Facla" (1911—1916), „cea mai virulentă publicație socială dinaintea primului război mondial" — după caracterizarea lui Const. Ciopraga, revistă condusă de către N.D. Cocea, dar și la „Flacăra" lui C. Banu ; la „Cronica" (1915 — 1916), redactată de Tudor Arghezi și Gala Galaction ; la „Momentul", ziarul lui G. Ibrăileanu ș.a.

Între cele două războaie mondiale activitatea publicistică a lui Demostene Botez, mai pregnant ancorată în viață și în realitățile sociale, se împletește cu cea profesională (avocatura) și cu cea literară (poezie și proză), spre deosebire de perioada anterioară, cînd precumpănitoare era

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 2, p. 247—254, București, 1973

creaţia. Numele său se întîlneşte acum în paginile principalelor publicaţii ale vremii sau „în diverse ziare şi reviste de stînga", începînd cu „Însemnările literare", din 1919, şi „Viaţa românească" (reapărută în 1920), continuînd cu „Lumea", care apărea la Iaşi, între 1924—1926, avînd drept colaboratori permanenţi scriitori din cercul revistei „Viaţa românească", cu „Adevărul literar şi artistic" (între 1920—1939), cu „Ateneul literar" al lui Bacovia, care apărea la Bacău, începînd din 1925, cu „Iaşul socialist" (1919—1935), sau cu revista „Clopotul", care apărea la Botoşani, între 1933—1934, „Reporter" (1933—1938, condus un timp de N.D. Cocea), „Cadran" (1939) şi pînă la „Cuvîntul liber" (1933—1936), al lui Tudor Teodorescu-Braniştе sau „Adevărul" (între 1934—1936 întreţine o rubrică permanentă).

O importanţă deosebită — în această etapă — o au interviurile luate de către Demostene Botez unora dintre cei mai semnificativi reprezentanţi şi scriitori ai vremii (printre aceştia : Mihail Sadoveanu, G. Ibrăileanu, G. Topîrceanu, Jean Bart), publicate în „Adevărul literar şi artistic", în 1926—1927, articolele publicate în „Cuvîntul liber" (de care se simte legat prin credinţele democratice, prin oroarea de prejudecăţi şi calapoade sociale) şi, desigur, cele publicate la rubrica : *Comedia umană* a ziarului „Adevărul", între 1934—1936. O bună parte — cea mai semnificativă — a activităţii sale publicistice din această etapă alcătuieşte materia volumului *Comedia umană*, apărut în Editura Socec.

Cea de a treia etapă publicistică este cea de după cel de al doilea război mondial şi cuprinde numeroase articole — neadunate încă într-un volum — apărute în principalele reviste şi ziare ale ţării, precum : „Scînteia", „România liberă", „Gazeta literară", „Tînărul scriitor", „Luceafărul", „Viaţa românească"—al cărei director a devenit după dispariţia lui Mihail Ralea în 1964 — „România literară", „Iaşul literar", „Convorbiri literare", „Cronica" ş.a. În această perioadă, Demostene Botez publică mai multe cărţi de publicistică : *Chipuri şi măşti* (E.P.L., 1965), cuprinde articole selective, publicate între 1915—1936, precum şi notele de călătorie din 1934 ; *Fapte diverse* (E.P.L., 1969), cuprinde două părţi : prima, formată din 72 de articole, reproduce lucrarea *Comedia umană*, a doua, formată din 56 de titluri, neadunate pînă atunci în volum ; în total, 128 articole, precedate de un cuvînt introductiv al autorului, în care se face precizarea că prin această carte de publicistică se realizează „un mic tratat de educaţie, un îndreptar din care trebuie privită viaţa" (p. V—VI). Caracter publicistic mai au şi broşurile editate de S.R.S.C., intitulate : *Scriitor, carte, cititor*, apărută în 1961 şi : *Amintiri despre oameni şi religie*, din 1969.

I ✱

Aparţinînd — după cum mărturiseşte singur — unei generaţii „al cărei drum în viaţă a dus prin glodul tranşeelor şi prin gropile de obuz", scriitorul şi-a manifestat dezgustul faţă de „spectacolul de paradă" pe care i l-a oferit viaţa şi lumea dintre cele două războaie. Faţă de asemenea spectacol va lua fie atitudinea unui moralist amar, gen La Rochefoucauld, fie pe cea a unui ironist, pe urmele lui Montesquieu sau Cehov. Nu lipsesc din comentariile sale publicistice nici influenţele ideologiei rousseauiste — întîlnite şi în proza literară sau în memorii — mai ales în aprecierea

unora dintre realizările civilizației, față de care se încăpățînează să-și păstreze „un fond de copil"...

În articolele publicate înainte de primul război mondial, scriitorul manifesta și unele propensiuni spre patriarhalitate, de coloratură semănătorist-regresive, mărturisind că lumea capitalei îl oboseşte, îl dezgustă, că echilibrul și-l află doar în satul natal, unde poate privi „pămîntul aburind și un cer mai larg"... În artă, publicistul e atras de ceea ce i se prezintă ca „sincer, viguros și sănătos", denunțînd exagerările moderniste ale cubismului sau futurismului. În acest sens, e atras de arta lui Octav Băncilă — „un țăran scăpat de formalism" sau de cea a unor „copii de talent ca Băieșu și Bălțatu", declarînd că nu e „cronicar de meserie" și că-și transcrie „impresii judecate cu bunul simț, nu cu almanahuri de picturi și nici cu reminiscențe de prin muzee străine"...

Frecventarea pasionată a unor spectacole de teatru — încă de pe cînd se afla pe băncile liceului — îi întărește convingerea despre lumea ca teatru (*teatrum mundi*) — unul dintre motivele de bază ale literaturii universale și ale propriei literaturi : „fiecare din noi e în viață un candidat la un rol" — notează acesta într-o cronică dramatică. În altă parte, parafrazîndu-l pe Alecsandri, crede că „românul se naște mai mult actor decît poet". În ceea ce-l privește, își rezervă în acest „teatru al lumii" rolul de spectator și comentator, urmînd — se pare — indicațiile etice ale glossei eminesciene. Aspiră chiar să-și autocontemple propriul rol, să rîdă „de propriul său teatru" — aceasta pentru că „rîsul te face copil, și copiii nu pot domina prin forță".

Extinzînd aceste observații la societate, Demostene Botez constată cu amărăciune că omenirea „a fost educată în sensul unei distribuțiuni tricte de roluri". La aceasta au contribuit și religiile care „au stăpînit oncurența prin blamul dat dorinței de a avea".

Obișnuința de a observa, privind și interpretînd lumea și viața ca niște spectacole, îl obligă la unele disocieri : astfel observă cum teatrul lumii se schimbă adesea într-un bîlci unde se practică „tîrguiala cu viața" ; bîlciul poate deveni, uneori, tragic ... Instituții naționale și internaționale s-au specializat în tehnica regiei — a aranjării și compunerii de „decoruri" ; de „paravane ridicole", pe fundalul cărora se tîrguiesc „milioane de vieți omenești" ... Diplomații acreditați la Liga Națiunilor sînt „niște paiațe de lux", „niște comedianți", ba chiar niște „fantoșe inutile", care-ar trebui mai degrabă „să plece la circ, iar pensionarii care-i poartă, la ospiciu" ...

Cînd în Germania se instaura nazismul, Demostene Botez denunța ascensiunea „teatragiilor" politici, folosindu-se de expresii ce amintesc de satira eminesciană din *Scrisoarea III* : „Evadații din ospiciu, cu siringele rupte în fese, conduc Germania și nimeni nu îndrăznește să-i adune în sacul de forță"... În același timp, la Liga Națiunilor „se juca cea mai importantă înscenare după cortina fermecată și inexistentă a unor idealuri de generozitate".

Pe vasta scenă a teatrului lumii, publicistul urmărește derularea unor spectacole diverse, de la „spectacolul demoralizant al unei ratări în masă" la care participă propria-i generație, la spectacolul lumii mondene la care întîlnești „aceiași meseriași ai plăcerii, ai zîmbetului și ai lenei" care compun „icoana hidoasă a societății". Alături de aceștia —

politicianul „exemplar de imbecil inconștient", economistul specialist „o jivină postbelică", directoarea de școală „gardiană a sterilității" și colectivitățile umane stăpînite „de curiozitate și mahalagism" („mahalagismul este astfel o instituție universală care trăiește și se exercită prin secole"), înlănțuite „de convenience sociale și prejudecăți" ... Scriitorul denunță rizibila pretenție omenească de a scăpa „de teroarea efemerului și a relativității", cum și „Lupta neputincioasă și ridicolă cu valurile negre ale uitării, care vin din timp în timp și ne acopăr iremediabil".

De la simple observații, publicistul se ridică la generalizări. El constată că omenirea joacă „aceeași piesă", finalizată prin „tragica neputință omenească de a fi fericit". Mai constată că peste lumea în care trăiește adie un vînt de nesiguranță și provizorat, „un fel de agonie... la care asistăm neputincioși, într-un fel de incapacitate aiurită de a reacționa". Grav i se pare faptul că „nimeni nu pricepe tragismul imposibilului și al tunelului de întuneric care duce prin mizerie și pe dedesubtul pămîntului parcă, pînă la moarte, care nici ea nu te mai poate îngrozi, atît cît te îngrozește imperativul unei mizerii fără ieșire și fără nici o speranță. E ca și cum ai fi vită de samar și ai avea conștiința vie și ascuțită a acestui destin. Și, cel puțin, dacă ar lipsi spectacolul unei alte lumi care irită prin prezentarea unei inechități de neînțeles". Publicistul ne încredințează că a trecut totuși „dincolo de viziunea tragică a existenței", urmărind, în articole publicistice, ca și pe planul creației, să afle „printre suferințe motive de rîs amar".

La începuturile activității el era — după cum îi place să se autodefinească — „un tînăr visător și idealist", pentru ca mai tîrziu să devină „un politic de sentiment" care prin scrisul său să servească „lupta de rectificare a unei nedreptăți sociale": „numai nedreptatea și revolta contra ei mă scot din scepticism și din comodă inerție" — mărturisea poetul publicist într-unul din articolele sale publicate în „Cuvîntul liber", din 1935 (*De ce fac politică?*).

Pe linia sesizării nedreptăților sociale ale epocii se înscrie și denunțarea tablei de valori propuse de către societatea contemporană și cu care publicistul nu putea fi de acord. El va satiriza corupția și starea de ticăloșie a claselor posedante, patriotismul de paradă (gen Radu Cosmin), practicarea mamelucismului de către oamenii politici, dar și „mamelucizarea intelectualilor", inflația acestora, cum și situația precară a scriitorilor — denumiți printr-o fericită și inspirată sintagmă metaforică „cerșetori de azur" ... Demostene Botez nu cercetează în adîncime cauzele relei întocmiri sociale a vremii; de pe poziția sociologului sau a economistului, își propune să sesizeze eseistic sau jurnalistic doar unele efecte ale relei orînduiri — nu totdeauna esențiale și nici caracteristice. Situîndu-se pe pozițiile ideologice ale unui rousseau-ism depășit, publicistul denunță cîteva dintre torturile civilizației (autobuzul, apartamentul, radioul), dar și acele progrese tehnice care servesc războiului, precum și inaptitudinea contemporanilor de a se mai iluziona, pe care o califică drept barbarie — „o tragedie interioară". Ca și Montaigne, Demostene Botez nu sparge cu capul zidul rînduielilor sociale, al mentalităților, al moravurilor epocii, preferînd cunoașterea, judecarea și șarjarea acestor rînduieli de pe pozițiile bunului simț, stoarcerea faptului cotidian de semnificațiile lui general

umane, în vederea întocmirii unui catehism etic, a realizării unui „mic tratat de educație, a unui îndreptar din care trebuie privită viața"...

Modalitatea stilistică a publicisticii se constituie la Demostene Botez din cîteva procedee specifice care dau originalitate scrisului său, asigurîndu-i interesul chiar dincolo de granițele temporale înguste ale unei epoci. Printre acestea se numără portretul, descrierea de peisaje sau de stări de mulțime, argumentarea silogistică sau aforistică sau pseudopledoaria sprijinită pe superbolism ironic, sarcasm, rîs amar sau persiflare satirică, în cadrul unor contexte publicistice ce se constituie într-un adevărat jurnal nonconformist ...

Portretele publicistice ale lui Demostene Botez se încadrează definiției pe care Lanson o dădea acestei forme de artă; potrivit concepției acestuia, portretul nu trebuie să „picteze" persoane, ci să atragă atenția „asupra cîtorva particularități ale personajului, să extragă din aceste particularități idei ingenioase, să le întrunească în raporturi nostime". Întrebarea la care ne propunem să răspundem vizează tocmai aceste particularități asupra cărora publicistul insistă în vederea realizării portretului. Astfel, la Octav Băncilă reținem cîteva amănunte insolite menite a-i explica pictura. Ni se spune că „e născut la țară, în aer curat și atmosferă sănătoasă; e un țăran scăpat de formalism și de toate adopțiunile; e sincer, viguros și sănătos; de aceea nu face cubism, nici futurism, nici alte multe; el ce-a văzut, ce-a trăit și ce-a simțit, aceea-ți spune".

Portretele unor actori ai vremii sînt realizate diferențiat și urmăresc să lumineze specificul artei lor actoricești. La Vernescu-Vîlcea ni se atrage atenția asupra faptului că actorul știe să intre în rol „cu o precizie uimitoare și excepțional de comunicativă", gesturile acestuia fiind „în perfectă corelație cu toată psihologia și atitudinea personajului creat". În realizarea altor portrete, publicistul apelează la paralelismul optativ-analogic, așa cum face cînd scrie despre actorii Gh. Storin și Ion Manolescu: „Dacă interpretarea lui Manolescu, prin metodica ei vocală și ritmică, are asupra noastră puterea directă de emoție a unei melodii muzicale, interpretarea lui Storin poartă duritatea sigură, mai durabilă și mai fermă, a unei opere de sculptură". Concluzia portretistică e memorabilă prin folosirea analogiei diferențiale: „În arta dramatică, Manolescu e un romantic melodios, Storin e un sculptor de linii și de gesturi mari, în piatră".

Există și portrete în care publicistul recurge la citat, așa cum procedează în realizarea portretului poetului francez — Tancrède Martel, la care — după ce insistă asupra condițiilor mizere în care s-a stins — vine cu un citat poetic ilustru: „Făcea parte — ni se spune — dintre acei despre care Mallarmé spunea:

Ils voyageaient sans pain, sans bâtons, sans urnes.
Mordant au citron d'or de l'ideal amer" ...

Descrierile de natură (îndeosebi cele ale peisajului ieșean) nu-s mai puțin lucrate. Publicistul folosește tonul sfătos și enumerarea de amănunte topologice, în tradiția relatărilor descriptive ale lui Odobescu sau Sadoveanu: „Dacă ești vînător, într-o dimineață de primăvară urci spre Repedea pentru o vînătoare de sitari ... Trebuie să te oprești la cișmeaua

de sus, de la Păun, la cotitura şoselei, să faci un popas, şi apoi de la cantonul de unde începe pădurea să faci la stînga, ca să intri, prin hrube de lutării, în ograda lui Gheorghe Meiu, unde ai să opreşti"...

Mai interesante ni se par însă psihologiile stărilor de mulţime create cu sentimentul unei profunde amărăciuni ironice : „Mulţimea se înduioşează numai de nenorocirile celor mari. Ea e blazată de nenorocirile celor mici, care-o dezgustă. Un lucrător mort e un accident. Un cancelar mort e un fapt istoric. Mulţimea iubeşte faptele istorice şi subiectele ei". De aici şi explicaţia preferinţelor mulţimii pentru biografiile ilustre : „Simte omul mic nevoia de a se simţi aproape de omul celebritate, fără ca să urce". Iată şi o explicaţie de ordin caracterologic, menită a elucida unele psihologii sociale : „Oamenii inculţi sînt mai susceptibili de a fi dominaţi decît proştii, fiindcă aceştia au o disponibilitate neîntrebuinţată. Un incult poate crea un fetiş dintr-un om inteligent. Dar un prost, niciodată, fiindcă prostul se crede cel puţin deştept".

Alte psihologii ale stărilor de mulţime sînt axate pe surprinderea unor fenomene sociale nocive, cum e — de pildă — apariţia dictaturilor fasciste : „Dictatura este bazată pe instinctele primare ale omului — adică pe doza de nebunie care zace în fiecare şi pe laşitatea pasivă şi fără de margini a tuturor ... Orice vrei să întreprinzi pe bază de laşitate individuală şi colectivă este mai dinainte destinat unui succes deplin. Laşitatea este chiar mai răspîndită şi mai universală decît prostia".

Argumentarea narativ-silogistică sau aforistică este unul dintre procedeele caracteristice ale artei publicistice a lui Demostene Botez. Se întîlneşte adesea argumentarea silogistică, alcătuită din premise aforistice şi concluzii de aspect paremiologic. Un articol debutează cu premisă apodictică : „Omul este o fiinţă esenţialmente însetată de iluzii" — urmată de o judecată universal-valabilă : „Toţi oamenii sînt avizi de supranatural". Concluzia care încheie gîndirea silogistică este o judecată etică de valoare : „Inaptitudinea de a te iluziona este o mare barbarie, cînd nu este cea mai întinsă şi mai neagră tragedie interioară".

Multe din propoziţiile cheie ale articolelor sale au aspect paremiologic, constituindu-se într-un adevărat catehism etic, într-un cod de morală : „Cine-ţi scrie este mai totdeauna un om care se ocupă numai de el", sau „cel care face un cadou produce o fericire factice şi siluită, însă cu siguranţă, o decepţie reală şi revoltătoare".

Demostene Botez preferă adesea masca moralistului maliţios care-şi suspectează pînă şi propriile intenţii moralizatoare. Astfel : „Şi pentru omul în genere ticălos nu este plăcere mai mare decît de a moraliza pe altul. Poate este în asta un gînd ascuns că acela va răscumpăra şi păcatele moralistului". Multe dintre propoziţiile sale aforistice nu-s lipsite de causticitate. De exemplu : „Nici o situaţiune privilegiată nu se poate căpăta şi menţine în cer, ca şi pe pămînt, decît prin forţa gurii şi a dinţilor".

Dintre procedeele specifice publicisticii literare a lui Demostene Botez face parte şi pseudopledoaria, speculaţia juridică, de aspect sofistic. În acest sens, el simulează apărarea unor cauze amorale sau imorale, a unor vicii sau a unor moravuri reprobabile. Arta sa constă în a privi şi cealaltă faţă a lumii, exersîndu-se în cultivarea falsei indignări, dar şi a laudei pe dos, a elogiului *à rebours*, prin intermediul unor subtile speculaţii de inteligenţă sau de logică, dar şi prin recurgerea la humorul lingvistic :

„Totul e ironie şi satiră — mărturiseşte scriitorul; elogiul e fals şi scara valorilor e anume întoarsă cu susul în jos".

Scriitorul urmăreşte a-şi face, în primul rînd, sieşi plăcere. El nu-şi disimulează dealtfel această „juvenilă delectare", pe care şi-o creează *ad-hoc*, alegîndu-şi pentru argumentare căile mai puţin bătătorite. Toate acestea se pot explica — cred — şi prin infiltrarea în publicistica literară a scriitorului, prin contaminare profesională, a unor procedee caracteristice stilului pledant, oratoric, fapt întărit şi de frecvenţa stilistică a unor particule adverbiale sau conjuncţionale ca: „or", „deci", „deşi", „dacă" etc.

Ancorat în cotidian, interesat de ceea ce se petrece sub ochii săi, nutrind şi tăinuite veleităţi pedagogice, scriitorul simulează apologia viciilor pe motivul că ele ar susţine societatea, elogiază beţia şi pe beţivi — propagatori de reverie artificială — se preface că-l apără pe milionar şi că laudă pe repetenţi, protestează împotriva prohibiţiei chiromanţiei şi scrie elogii la adresa distratului sau încearcă să demonstreze ce-ar însemna sabotarea codului penal: „o adevărată panică socială, dezechilibru" ... Cinstea ar deveni element dizolvant şi antisocial, fiindcă „toată societatea se bazează pe specularea cruntă a viciului, a diverselor vicii, cu reciprocitate" ...

Alte articole au caracterul unor pledoarii bazate pe ceea ce în logică se cheamă *ignoratio elenchi*. În loc să analizeze culpa, o ocoleşte; falsificarea unor diplome din cutare liceu devine inoperantă, fiindcă profesorii şi directorii respectivi „au falsificat ceva fără curs, fără utilitate practică" şi pentru faptul că ... „toate diplomele sînt false. Nici un om cu diplomă, după cinci ani de la obţinerea ei, nu şi-ar mai putea-o menţine cu cunoştinţele cîte i-au rămas" ...

Tot astfel se demonstrează nelegitimitatea calomniei post-mortem: „dacă o calomnie *post-mortem* nu mai atinge pe cel dispărut, nici succesorii lui nu pot avea pretenţii, căci ei n-ar avea în asemenea caz nici un fel de drept prin delegaţie". Iată acum şi fragmentul — după noi, antologic — al „elogierii repetenţilor", realizat cu un umor ce vizează absurdul: „Repetentul intră în viaţă cu o experienţă de luptă şi cu simţurile de apărare dezvoltate. El a suferit, a copiat, a înşelat, a fost prins, a spart cînd nu trebuia, a căzut cînd se credea salvat; el a cunoscut toate surprizele existenţei"...

Nu rare sînt şi situaţiile în care humorul se sprijină pe fapte de limbă, pe deturnarea sensului unor cuvinte sau pe interpretarea hazlie a unor expresii populare, ca în acest context: «Dacă judecata ar sta în cap, sentimentul în inimă, răutatea în fiere şi interesul în stomac, prostia ar sta în picioare. Altfel nu s-ar explica de ce se spune: „e prost ca un picior", „vorbeşte cu picioarele", „scrie cu piciorul" de cîte ori vrea cineva să întrebuinţeze un eufemism anatomic pentru clasificarea unui discurs sau a unei opere scrise — de cea mai proastă calitate».

Fin observator al vieţii sociale, al moravurilor epocii, al întîmplărilor lumii, atent la faptul divers pe care-l stoarce de semnificaţiile

general-umane, Demostene Botez a reuşit să facă din însemnările sale publicistice o tribună onorabilă de propagare a bunului simţ, a unor concepţii şi atitudini înaintate pentru timpul său. Astfel, atît prin ideologie, cît şi prin stil, publicistica literară a lui Demostene Botez se apropie mai mult de artă decît de gazetărie, integrîndu-se conceptului de „literatură de frontieră"...

Ca şi G. Călinescu, Demostene Botez nu separă literatura ca artă de ideea de militantism social, demonstrînd că literatul poate fi şi un pedagog al neamului său, un educator al umanităţii.

Stagnare și inovație în poetica modernă

Adriana Mitescu

Istoria oricărui gen literar înregistrează de-a lungul evoluției sale perioade de progres în ceea ce privește fie capacitatea sa de cuprindere și interpretare a realității, fie meșteșugul artistic sau, altfel spus, inovația formală a genului.

Poezia, romanul și teatrul cunosc succesiv sau sincronic momente de înnoire a limbajului, a tehnicii artistice, ceea ce corespunde unei necesități impuse de evoluția interioară a genului, sau de luciditatea autentic creatoare a unor artiști, puțini la număr, cu forțe creatoare de a exprima mai profund, mai complet și poate mai „științific" sau mai „exact", mai „adevărat", complexul realității înconjurătoare—natura, societatea, sufletul uman. Epuizarea perioadei de inovație tematică sau formală e urmată de criza valorilor și de o stagnare a creației și a teoriilor care adeseori fertilizează și susțin creația (ex. simbolismul, instrumentalismul). Momentul de stagnare a unui gen este specific unei literaturi, dar și literaturii universale, fiind determinat în primul caz de tradiție, de prezența și influența apropiată a unei personalități culminante care seacă pentru un timp posibilitățile de expresie a contemporanilor, iar în al doilea caz indică aspectul teoretic al crizei valorice a unui curent estetic și posibilitățile de apariție a inovației. Să observăm că stagnarea momentană a liricului sau romanului în cadrul unei literaturi naționale este legată direct de creație. E. Lovinescu sancționa sămănătorismul și poporanismul în poezie și nuvelistică pentru că frînau direct dezvoltarea acestor genuri în literatura română, fiind anacronice față de nivelul universal al tehnicii artistice. Prin polemica sa viza să netezească programatic calea de înnoire a creației genurilor respective și anume adîncirea subiectivității în poezie și eliminarea acesteia în proză, prin cultivarea observației obiective. Dimpotrivă, stagnarea unui gen înregistrată la nivelul literaturii universale relevă o abordare teoretică cu aer științific sau manifeste și programe artistice pe marginea creației. De pildă, Parisul mișcărilor de avangardă de după 1900 era un cadru favorabil atmosferei internaționale, o scenă fastuoasă spre care se îndreptau intuiții artistice din întreaga lume, ce presimțeau și determinau prin neaderarea la valorile tradiționale o nouă optică teoretică asupra artei, asupra creației și scopurilor ei. Confuzia și neprincipialitatea, scandalul și protestul avangardist care-și aroga dreptul de a vorbi în numele unei colectivități culturale inter-

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 2, p. 255—263, București, 1973

naţionale, venită din toate părţile şi suprapusă sau mai exact desprinsă, ruptă voluntar de un fond naţional primar (şi dadaiştii şi mai ales suprarealiştii gîndesc la fel) constituia formula cheie a mişcării. Nu spusese oare Tristan Tzara că „l'absence de principes est encore un principe, mais le plus sympathique"? După cum observa Edgar Papu în articolul *Iniţiativa naţională şi iniţiativa internaţională*, mişcările internaţionale dovedesc un proces literar invers celui din cadrul naţional: „Acolo există mai întîi realizările artistice propriu-zise şi pe baza lor se ivesc şi consideraţiile teoretice asupra artei. Aici, dimpotrivă, se începe adesea de la acoperiş, nu de la temelie. De aceea manifestele respective se aplică cel mai adesea, ca şi postulatele în ştiinţă, nu prin creaţii propriu-zise ci prin experimente artistice". De observat că momentele de stagnare şi de inovaţie specifice literaturii române sînt importante în primul rînd pentru creaţie, iar teoretizările vor fi de regulă posterioare acesteia. Pe cîtă vreme exemplele de inovaţie proprii literaturii universale vor avea îndeosebi un caracter programatic care va fi aplicat „experimental" în poezie, teatru, arte plastice. În cele ce urmează ne oprim la evidenţierea lanţului de procese ale stagnării, inovaţiei, experimentului şi creaţiei în poezia modernă, care va pune în lumină o altă ecuaţie a formulei, fascinante în instabilitatea şi ermetismul ei, a poeziei moderne. Istoriile şi tratatele teoretice vorbesc despre poezie „modernă" de la simbolism încoace, iar despre o poezie contemporană începînd cu anul 1920. Într-adevăr, simboliştii sînt cei dintîi şi încă nedetronaţi moderni, avînd conştiinţe artistice moderne, aspiraţii, intuiţii şi accente moderne, din experienţele creatoare şi teoretizările cărora poezia continuă să se hrănească şi astăzi. Adevărata, profunda revoluţie a genului liric o aduc simboliştii, urmînd ca după aceea inovaţiile ulterioare de grup sau individuale să diversifice sau să absolutizeze mănunchiul distincţiilor simboliste. Descinzînd din principiile poetice ale lui E. A. Poë, generalizate pentru aria receptării franceze de către Baudelaire, simboliştii acordă atenţie concepţiei de puritate a poeziei şi exclud orice element retoric, didactic şi etic, cultivat abundent de poeţii romantici, în virtutea caracterului lor antipoetic. Ei ignoră aproape scopul şi mesajul activ, raţional al comunicării şi preţuiesc în schimb sugestia, emoţia indistinctă şi fluidă, fiorul emotiv, tresărirea lăuntrică, inefabilul armoniei muzicale a versului. Mallarmé şi Rimbaud sînt încă puncte stabile şi „actuale" de referinţă în problemele teoriei şi creaţiei poetice. Şi totuşi, schimbările pe care le cunoaşte poezia actuală şi care afectează în primul rînd limbajul poetic devin evidente citînd noua serie reprezentativă de poeţi: Apollinaire, T. S. Eliot, F. G. Lorca, J. Guillén. Schimbările izbitoare în ceea ce priveşte vocabularul (v. comparativ Mallarmé — Appolinaire sau Rubén Darío — Lorca sau Whitman, Verharen — Marinetti etc.) dovedesc nevoia de a crea ceva nou în poezie şi în receptarea ei. Faţă de simbolişti, care prin sugestia muzicală aduseseră totul pentru efectul artistic emoţional şi ideal al poeziei, poeţii şi teoreticienii avangardei şi suprarealismului vor reconsidera natura însăşi a „efectului" poetic, trăgîndu-l spre autenticul şi neprevăzutul experienţei şi lărgind gradul de libertate faţă de realitate şi convertirea ei în poezie.

Procesul de stagnare şi inovaţie prin care trece creaţia şi teoria poeziei este evident în perioada 1910—1920, dată verificată şi pentru poezia universală şi pentru cea românească, indiferent de semnificaţiile ei. Acum

se înfruntă pentru prima oară idealul de armonie, de emoţie înaltă, de perfecţiune a expresiei, cu necesitatea de a oferi adevărul, senzaţia spontatană, energia, temeritatea, aventura şi revolta. Manifestul futurist al lui Marinetti, publicat în 20 februarie 1909, în „Figaro", putea să pară celor mai mulţi amuzant şi copilăros. Şi totuşi aici se pun în circulaţie şi se exaltă primele elemente ce vor constitui noutatea psihologiei creative a avangardei: „L'amour du danger", „L'habitude de l'énergie", „le mouvement agressif", „l'insomnie fiévreuse", „le saut périlleux", „la beauté de la vitesse", „les belles Idées qui tuent". Noua religie proclamată de Marinetti pare un produs firesc al civilizaţiei tehnice de la începutul secolului XX. Ceea ce fuseseră Whitman şi Verharaen pentru secolul anterior al locomotivei cu aburi era Marinetti pentru epoca automobilului, aeroplanului, a telegrafiei fără fir, a cinematografului. Rezulta însă o nouă coordonată psihologică necunoscută încă — omniprezenţa: „le Temps et l'Espace sont morts. Nous vivons déjà dans l'absolu, puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésente". Marinetti mai aduce în schimb şi retorica unei noi magii, pentru care va fi atacat mai tîrziu, ca o altă formă de sentimentalism şi frenezie romantică: „Il faut que le poète se dépense avec chaleur, éclat et prodigalité, pour augmenter la ferveur enthousiaste des éléments primaurdiaux" sau „La poésie doit être un assaut violent contre les forces inconnues, pour les sommer de se coucher devant l'homme".

De fapt, avangarda aduce un nou ideal de viaţă şi o altă atitudine faţă de literatură, pe care o înglobează vieţii şi experienţei cotidiene în aşa fel încît reacţiunea este fundamental antiromantică. Dovadă că romantismul nu este un curent istoric mort în limitele cronologice fixate de istoria literară. La 1900 Marinetti lansa un manifest cu titlul *Tuons le claire de lune*. Pentru Tristan Tzara prestigiul poetic şi romantic al lunii exista încă, bruscarea motivului fiind îmblînzită; de vreme ce în primele sale poeme din 1912—1915 găsim încă următoarele comparaţii: „luna şi-a închis deasupra norilor lumina / ca inima stareţii în vechimea unui schit" (*Cîntecul logodnicei*) sau „Am chemat / Luna capul de păpuşe spart" (*Insomnie*), sau „Cînd te uiţi din parc luna stă pe un spate de spital / Mătuşică ghem de sfoară pentru cei care nu pot să moară". Mai violenţi în imaginaţia lor teribilistă şi trucat macabră apar Adrian Maniu şi Ion Vinea.

Stagnarea în formele de paseism romantic era demolată de energia şi simţul aventurii vieţii moderne. Contemplarea romantică, extazul, visul simbolist, artificiul imaginativ şi „construit" al simţurilor abandonate dar ţinute sub controlul introspecţiei, simbolismul, livrescul şi obiectivitatea parnasienilor, întoarcerea lui Nietzsche la antichitatea greacă şi mitologie, într-un cuvînt, toate valorile statice erau dinamitate de acest simţ prin excelenţă modern de *mouvement*. Pe urmele vieţii cotidiene a oraşului tehnicizat şi receptat ca un spectacol, ca o artă, şi pe urmele picturii cubiste, poezia va cuceri valorile mişcării, spontaneităţii, dezordinii şi surprizei. Imaginea consacrată a poeziei promovată de avangardă între anii 1913—1915 (în 1913 apăruse manifestul *l'Imagination sans Fils et les Mots en Liberté*), este dată de proclamarea destrucţiei radicale a sintaxei şi utilizarea sistematică a *cuvîntului-şoc*. Principalele tiruri sînt îndreptate împotriva punctuaţiei, în favoarea continuităţii neîntrerupte a stilului poetic, care se crea de fiecare dată în cursul unei noi receptări; împotriva adjectivelor, adverbelor şi mai ales împotriva comparaţiei: „Il faut donc

supprimer les *comme, tel quel, ainsi que, semblable à* etc."; împotriva formelor tradiţionale ale poemului. Toate acestea pentru obţinerea unor imagini mai puternice, mai elastice, care să dea senzaţia robustă şi temerară a vieţii.

Inovaţia formală caracteristică poeziei de după 1910 este rezultatul unei interfertilizări a artelor. Ceea ce muzica a constituit pentru poezia simbolistă, este pictura cubistă pentru estetica avangardei. G. Apollinaire va spune „et moi aussi je suis peintre", acesta fiind titlul proiectat al albumului său de ideograme lirice. Tot un reflex al fertilizării între pictură şi poezie este şi *poemul-obiect*, prima „carte-simultană", *Prose du Transibérien* de Blaise Cendrars. Poemul era prezentat pe un sul de doi metri lungime, colorat de Sonia Delaunay-Terk, ceea ce producea o dublă impresie simultană — pe de o parte textul şi culoarea compuneau o imagine plastică unică, iar pe de altă parte poemul era perceput în întregul lui dintr-o singură privire şi nu succesiv. În literatura autohtonă de avangardă reţinem invenţia lui Victor Brauner şi Ilarie Voronca — *Pictopoezia*, prezentată în „75HP". *Pictopoezia* nu e pictură şi nici poezie, ea justifica însăşi existenţa în jurul revistei a grupului de avangardişti, încercînd să realizeze sinteza dintre futurism, dadaism şi contructivism. Cele două exemple de pictopoezie sînt un amestec de culoare, litere, cuvinte, anunţuri, asemenea colajelor sau tablourilor cubiste, dar realizate ca pictură. De asemenea, compoziţiile futuriste aveau un caracter ideogramatic. Apollinaire observa în *L'Esprit nouveau et les Poètes* această fertilizare între poezie şi pictură, care ducea la apariţia unui lirism vizual, aproape necunoscut epocii anterioare (cu excepţia experienţelor tipografice ale lui Mallarmé). Aceste artificii deschid calea sintezelor între arte — muzică — pictură — poezie — dans — teatru. Spectacolele avangardiste, începînd cu demonstraţiile dadaiste, speculează tocmai aceste posibilităţi de întrepătrundere şi substituire între arte.

Dacă simbolismul, încercînd să răspundă la întrebarea *ce este poezia*, a adoptat o atitudine puristă, încercînd să izoleze elementele de liricitate şi să obţină prin distilări esenţe de inefabil, mişcările moderniste vor sonda şi experimenta noi „invenţii' poetice, sesizînd peste tot poezia în viaţă. Comparativ cu această atitudine de disponibilitate poetică, simbolismul apare vetust, încorsetat idealului său de meşteşug al artei pentru artă (poetica lui Mallarmé sau Valéry). Invenţia este mobilul dinamic al creaţiei experimentale moderniste. Într-o epocă a specializării poezia trebuia să devină ea însăşi o specializare şi o cercetare. Apollinaire, oscilînd între tradiţie şi invenţie, între puritate melodică sau incantaţie verlaineană (v. *Pont Mirabeau* şi *À la Santé*) şi sugestiile futuriste ale lui Marinetti, şi în special confuziile picturii cu poezia din compoziţiile lui Boccioni şi Carrà, e în mod constant preocupat să descopere un nou lirism. La un moment dat, anunţă prietenilor că l-a găsit, amintind poemul *Le Brasier* (sau *Le Pirée*, 1908) : „Mon meilleur poème sinon le plus immédiatement accessible", alăturîndu-i şi *Les Fiençailles*, dedicată lui Picasso, „le plus nouveau et le plus lyrique, le plus profond" dintre poemele *Alcoolurilor*. În aceeaşi perioadă (11 mai 1908), scriindu-i lui Toussaint Luca despre ultimele versuri (e vorba de *Le Pyrée*), spune : „Ils sont parents de *l'Onirocritique* et de l'article sur Royère. Je ne cherche qu'un lyrisme neuf et humaniste à la fois". Despre volumul *Alcools* spunea în 1915 : „Ils ressortissent

à une esthétique toute neuve, dont je n'ai plus depuis retrouvé les ressorts". Desigur, poemele care atestă experimentarea esteticilor moderniste : futuristă, simultaneistă, dramatistă etc. sînt *Zone*, 1912, inspirată se pare lui Apollinaire de poezia lui Cendras, *Pâques à New York*, publicată în acelaşi an, şi *Vendémiaire*, primul poem publicat de autor fără punctuaţie şi folosit ca exemplu alături de *l'Enchanteur pourrissant* şi *Fenêtres*, în tentativa de a „habituer l'esprit à concevoir un poème simultanément comme une scène de la vie". E cert însă că simultaneitatea, cultivarea imaginii-şoc, gustul instantaneului, al banalului introdus în artă, tonul prozaic al discuţiei şi mai presus de orice această ebrietate a liricului, aceste cîntece „d'universelle ivrognerie", confirmată de ultimul poem *Vendémiaire* al *Alcoolurilor* sînt elementele noului lirism cultivat constant de Apollinaire :

„L'univers tout entier concentré dans ce vin
Qui contenait les mers les animaux les plantes
Les cités les destins et les astres qui chantent
Les hommes à genoux sur la rive du ciel
. . . . . .
Mais je connus dès lors quelle saveur a l'univers
Je suis ivre d'avoir bu tout l'univers".

În mod similar, primul grup avangardist român de la „75HP" lansează noul program estetic al artei moderniste — *Inventează* — *Inventează* — pulsează majusculele imprimate cu roşu. Se vorbeşte de „cercetările moderniste". Invenţia e noul ideal în acord cu începutul secolului maşinist : „Desigur, Invenţia, Invenţia, Invenţia de atîtea secole flămîndă şi-a deschis braţele celor cinci continente". Consacrînd un articol pictorului Victor Brauner, Ilarie Voronca descifrează epocala schimbare prin care trece arta timpului său, efortul acut al artiştilor de a sluji arta momentului, care e o artă a cerebralităţii şi nu a plăcerilor lenevoase. Un asemenea artist va fi „înainte de toate inventator". Voronca revanşează gestul inventiv, temerar, cutezător pînă dincolo de absurd, creaţia inedită şi fulgerătoare faţă de „formulă", „şcoală" şi platitudinea receptării. Perfecţiunea, meşteşugul, desăvîrşirea, sînt abandonate în favoarea experienţei, a imaginaţiei spontane care descoperă noi înlănţuiri între sunet, cuvînt şi culoare. Voronca exaltă rasa marilor inventatori ai artei, „o rasă fecundă, în faţa căreia porţile inteligenţei şi ale subconştientului cad zdrobite. Sînt marii inventatori ai secolelor. Cuvîntul lor înainte de a fi meşteşug e pasiune, pasul lor zgîrie sîngeros scoarţa veacului. Arta nu e pentru ei repaos duminical..., ci o preocupare continuă care consumă, aprinde... Abstracţia, construcţia personală, nouă în gîndire şi formă, nemaivăzutul, îi urmăreşte. Toate acestea sînt departe de confortabil, de facil, spectatorii vor afla odată că aceşti premergători nu sînt nebuni. Că în conştiinţa lor stăruie o hotărîre mai precisă, mai luminată, decît s-ar crede". Înţelegerea lui Voronca este severă în legătură cu obligaţia artistului modern de a cerceta, de a experimenta pentru descoperirea noilor relaţii de ordine în universul modern.

Astfel va respinge suprarealismul tocmai pentru că „nu răspunde ritmului vremii. Acest caracter, trebuie subliniat, e singurul care ne interesează". În schimb, experienţa dadaiştilor i se pare utilă, deoarece a făcut public pentru contemporani „efortul modern de laborator". Artistul modernist resimte acut stagnarea receptării publice, inerţia, lenea, paseismul,

sentimentalismul şi anacronismul acesteia. Să nu uităm că pretutindeni au loc ciocniri violente, artistul modernist fiind fluierat, insultat şi atacat ex. : Maiakovski, T. S. Eliot, Apollinaire (arestat chiar fără nici un indiciu decît legendara sa boemă artistică, odată cu furtul Mona Lisei de la Louvre, în 1911). Pentru Voronca, „valorile integralismului, idealul de artă modernistă", erau *ordinea sinteză, ordinea esenţă, constructivă, clasică, integrală.* O asemenea artă nu putea să stea decît sub zodia invenţiei, a construcţiei durabile de noi forme, de noi poeme, produs al unei conştiinţe „suprasenzaţionale". Alteori acest ideal al factorului invenţie în artă este influenţat în mod vizibil de invadarea tehnicii în mediul cotidian. Constatările se succed ca nişte telegrame fulger ce înregistrează temperatura psihologiei colective a lumii modernizate şi febrile : „Trăim definitiv sub zodie citadină. Inteligenţă — filtru, luciditate, surpriză. Ritm — Viteză... *O răscruce de ev*... Proletarii impun forme... Propriile invenţii ne-au covîrşit. Gîndul trebuie să depăşească însăşi viteza... *Ne vrem de beton armat*... Noi nu mai descoperim — inventăm. Natura am cucerit-o, acum o dublăm, o potenţăm, ca să fie mai demnă de noi. Propriile noastre miracole ne încîntă. Fizicieni, ingineri — cei dintîi artişti ai vremii noastre au construit instrumente sensibile, precise, capabile să interpreteze la infinit fidel fiinţa noastră cerebral rafinat mecanizată". În acest secol al mişcării, copilul cel mai îndrăgit e cinematograful. Împrumutînd formularea lui Valéry, „fête de l'intélecte", cinematograful e numit „fête de l'idée", liberată în sfîrşit de exprimarea statică. Comentînd de la Paris *L'Entracte* de René Clair, Fundoianu se încîntă în faţa posibilităţilor aparatului de filmat de a judeca prin ochiul său realitatea. Îi doreşte lui René Clair să ajungă un Rimbaud al cinematografului. Numai să înţeleagă la timp că „technique est liberté sans vergogne mais aussi servitude bien comprise. Une nouvelle technique n'est pas encore un beau film". Faţă de recenţii fanatici ai tehnicii, gata să arunce peste bord de dragul noutăţii „prejudecata învechită" a literaturii şi comunicării prin artă, Fundoianu păstrează sever încrederea şi respectul faţă de creaţie, „ce n'est ni nouveauté ni technique qu'il nous faut, c'est l'œuvre" („Integral", nr.1, 1925).

Inovaţia pe care o adulmeca, o cerceta şi o afişa cu bravadă sau cu entuziasm poezia anilor 1910—1915, ca şi după 1922, viza forma poetică, limbajul ca atare şi de asemenea inspiraţia. Expresia modernistă dinamitează canoanele sintaxei, aruncînd cuvintele în libertate. „75HP" celebrează în 1924 carnajul dionisiac al cuvintelor cuprinse de o demenţă universală : „Şi cuvintele cu intestinele despletite aleargă prin fobourg, înlănţuindu-se în jazz-ul frazelor vertiginoase". De fapt, la baza poeziei moderniste care produce şi astăzi stupoare şi refuz în ceea ce priveşte vocabularul şi înlănţuirea logică a cuvintelor stă o concepţie foarte simplă, potrivit căreia cuvintele trebuie să comunice direct şi adevărat gîndul şi experienţa poetului. Folosirea cuvintelor nu trebuie să fie stînjenită de regulile gramaticale şi nici chiar de grija pentru inteligibilitatea sensului, căci se urmăreşte obţinerea valorilor lor emotive şi asociative. Iată cum arată o experienţă în limbajul *Zaumnîi* (dincolo de sensul lingvistic) al poetului rus Anton Latov, intitulată *Cîntecul oraşului de est*, în care vrea să sugereze atmosfera sonoră

a unui bîlci tătăresc în febra vînzării. Efectul sonor şi asociativ al poemului nu va depinde prea mult de cunoaşterea sensului cuvintelor în limba rusă

„Han, han da daş
Şu, şur i des
Vilar iagda
Sucsan kedekş
Mak sa Mak sa
Iakim den zar
Vaks bar dan iak
Zaza
Sink seş bezd i
Gar io zda be
Men khat zaide
Vin de şok me".

Dar aceste experienţe sînt mai rare, atunci cînd devin abundente, ele sînt semnul impostorii. În mod unanim însă, poeţii moderni trăiesc sub semnul necesităţii existenţiale de a-şi exprima exact, adevărat, deplin şi autentic experienţa. Ei caută de aceea cuvîntul exact, cuvîntul precis, ca T. S. Eliot de pildă :

„The common word exact whitout vulgarity
The formal word precise but not pedantic,
The complete consort dancing togheter".

sau ca Rafael Alberti :

„Después de este desorden impuesto, de esta prisa
De esta urgente gramática necesaria en che vivo
Vuelva a mí toda virgen la palabra precisa
Virgen el verbo exacto con el justo adjectivo",

pentru a transmite fără intermediar, fără interpret, experienţa cea mai personală. Poezia modernă nu dezbate şi nu analizează, ci prezintă, atestă adevărul vieţii încojurătoare. Ea nu mai e perfecţiune produsă în liniştе la masa de lucru, ci experienţă brută, în confruntare cu realitatea.

O tradiţie orală atribuie lui Apollinaire teoria după care poezia e pretutindeni în lume şi e suficient să ştii să o captezi, cum receptorul telegrafiei fără fir captează undele invizibile şi totuşi prezente în jurul nostru. La acest proces de extindere considerabilă a accepţiunii termenilor de poezie şi poetic, care va îngloba de aici înainte fără prejudecăţi banalitatea, vulgaritatea, urîtul etc., a contribuit în mare măsură jurnalismul. Chiar ocupaţia celor mai mulţi poeţi ai avangardei şi suprarealismului este gazetăria. Ex. : Apollinaire, Ph. Soupoult, A. Breton, Aragon şi la noi Ion Vinea, Ilarie Voronca, Brunea Fox, Geo Bogza. „Integralul", la 1925, sesiza aportul atmosferei citadine hrănită de ziare, care au intuit sensul vieţii moderne, prezentînd brut o viaţă ce nu are nevoie de interpret : „experienţa ne-a oferit însă severitatea lucidă, fără sentimentalism. Artişti — seismografe, cititori spectatori şi voi oameni cumsecade fiţi diafragme". Practicarea directă a gazetăriei imprima poeţilor o nouă psihologie reflexivă şi creatoare, căci fiind atraşi de cît mai multe domenii — sport, cinematograf, progresul aviaţiei şi al automobilului, jazz-ul, faptul divers produs oriunde pe glob

şi receptat ca cea mai arzătoare realitate personală, economia, politica etc. ei schimbau permanent idei şi nu aveau timp să se fixeze într-o direcţie restrînsă. Astfel, mînuirea rapidă a unui vocabular foarte variat şi a cuvintelor şoc devenea ceva natural, sau cînd era joc, un joc natural al omului, aflat în libertate şi solicitat de ineditul şi surpriza acestei libertăţi. De aici *gustul improvizaţiilor* (v. amintirile lui Saşa Pană despre felul cum scria Stephane Roll, sau cele privind şedinţele trucate sau nu de dicteu automat ale lui Robert Desnos).

Aşadar, se punea, conştient sau nu, problema elementului de literaturitate, de artificiu al poeziei tradiţionale. Se năştea convingerea, după cataclismul dadaist, acest monstru legendar, că poezia şi viaţa trebuie să se refacă. Poezia urmează să se facă asemenea vieţii care se trăieşte, ori viaţa nu se poate plămădi în izolarea turnului de fildeş ci în interiorul colectivităţii libere. Forţa poeziei trebuia să fie verificată pentru prima oară de-abia după dinamitarea scriiturii tradiţionale a regulilor şi convenţiilor de frumuseţe şi de justificare a poeziei însăşi „Il s'agissait de fournir la preuve que la poésie était une force vivante sous tous les aspects, même antipoétique, l'écriture n'en étant qu'un véhicule occasionnel, nullement indispensable", spune Tristan Tzara retrospectiv. Atunci însă cînd procesul dezagregării scriiturii tradiţionale fusese început sau cel puţin presimţit se teoretiza mai puţin şi mai mult se puneau întrebări, se exprimau impresii nesigure. A. Breton simţea că poezia „doit mener quelque part" şi-şi antrena grupul de poeţi suprarealişti în acele memorabile anchete pe teme actuale, sociale, economice, artistice. El spunea că poezia trebuie să aibă un răspuns la orice întrebare. Oricum, poezia intrase pe drumul istoric al reînnoirii expresiei sale :" „bouches, l'homme est à la recherche d'un nouveau langage / auquel le grammairien d'aucune langue n'aura rien à dire".

Dar care sînt căile inovaţiei lingvistice din poezie? Se putea rămîne la programul zgomotos şi naiv al futuriştilor? Apollinaire, care întruchipează destinele însăşi ale poeziei aflată în cumpăna dintre tradiţie şi invenţie, dintre simbolism şi avangardă, dintre muzică şi criza scriiturii poetice, va delimita într-un articol celebru *Nos amis les futuristes* inovaţia superficială a cuvintelor în libertate de inovaţia profundă a reîmprospătării izvoarelor inspiraţiei. Recunoştea posibilitatea existenţei unor experienţe de răsturnare a sintaxei, care de la Homer s-ar fi putut învechi (Marinetti spunea cît de îmbătrînită simţea sintaxa lui Homer în timpul unui zbor cu un avion) şi care poate fi aptă de a deveni mai suplă, asemenea stilului telegrafic. Dar asta nu poate schimba nimic din conţinutul „intime et moderne et sublime de la poésie". Orice asemenea schimbare ar însemna o îndepărtare de natură, o alterare a relaţiilor de comunicare umană, „car les gens ne parlent point au moyen de mots en liberté". Apollinaire, preocupat cum am văzut să descopere într-adevăr un nou tip de lirism, ca un pandant estetic şi liric al picturii cubiste (va lucra poezii sub impresia unor tablouri de Chagall), viza reînnoirea inspiraţiei prea îngustă şi prea cantonată în armonie a simboliştilor. O dorea „plus fraîche, plus vivante et plus orphique, je crois que le poète devra s'en rapporter à la nature, à la vie". Iată dar definirea noilor relaţii ale omului tehnicii cu natura, ceea ce corespundea cu formularea noilor lui întrebări asupra divinităţii şi creaţiei cosmice, asupra locului său în lume şi asupra propriului necunos-

cut al sufletului, elaborîndu-şi noua mitologie modernă. Apollinaire dorea de la noua poezie transcrierea fără grijă de a cădea în didacticism sau morală a misterului modern al vieţii citadine. Cere poetului să noteze misterul „Qu'il voit et qu'il entend". De fapt, el impune norma artei care creează, aceea de a observa „la vérité extérieure", pe care îl identifică cu orfismul. Orfismul lui Apollinaire este cultul de a mitologiza realitatea propriu lui Baudelaire, este, în fond, animarea contactului magic între poet şi lume. Integraliştii români experimentau original ideea sintetizării voinţei eterne a vieţii cu noutatea experienţelor moderne. Cufundaţi în colectivitate, în popor şi folclor, năzuiau să recreeze imaginea arhetipală abstractă a stilului instinctual, receptat pînă la ei prin pastişă imitativă. În sfîrşit, demonstrau necesitatea integrării în natură şi totodată necesitatea cuceririi pentru sensibilitate a datelor vieţii moderne a tehnicii. Integralismul era un program etic al artei moderne.

Această condiţie a inovaţiei care se substituie ideii de frumos şi armonie în poezie şi se substituie totodată poeziei însăşi trebuie studiată la nivelul limbajului poetic al inspiraţiei, al tematicii şi reluărilor tematice după metoda d'après-urilor proprie artei moderne ce deschide nemăsurat înţelesul tradiţiei prin care se înţelege orice temă din orice timp şi loc care se mulează sensibilităţii contemporane; de asemenea la nivelul creaţiei existentă sub forma experimentului. În articolul de faţă am enunţat termenii de stagnare şi inovaţie ca prim moment al procesului de înnoire a poeziei moderne.

Ipostaze critice ale limbajului critic contemporan[1]

Marin Bucur

Prin natura şi destinul ei de a descoperi valori, de a discuta un univers care se relevă numai prin cuvinte, critica literară nu poate exista neglijîndu-şi sieşi ceea ce reclamă creaţiei beletristice : originalitatea expresiei. O judecată asupra unei valori artistice implică rigoare şi responsabilitate asupra cuvintelor şi propoziţiilor formulate. Ca şi în creaţia beletristică, în critică, cuvîntul, fraza au nu o funcţiune ci o funcţionalitate artistică a unei personalităţi. Ele semnifică şi sînt semnificante, ca să fim în tonul limbajului cvasiintelectual la modă. Semnifică un conţinut transpus unităţii sale intime prin totumul pe care îl reprezintă opera, şi este un semnificat al unui subiect ce exercită profesiunea de lector public de cărţi. Limbajul criticii literare nu trebuie şi nu se confundă cu acela al beletristicii, dar a fost mereu un act el însuşi de creaţie. Criticii mari sînt creatori de stiluri, indirect creatori de opere, moraliştii şi sfetnicii creatorilor. Există un limbaj al lui Maiorescu, Lovinescu, Ibrăileanu, Călinescu, Perpessicius, Pompiliu Constantinescu, Tudor Vianu, Vladimir Streinu, Şerban Cioculescu. Un limbaj critic diferenţiat, o pluralitate de stiluri care dau personalitate criticii unui timp. Limbajul criticii literare nu este o macara de urcat ideile altora în văzul lumii. Adevărata critică a existat cînd şi-a relevat o expresie şi un stil. Maiorescu şi-a învăţat pe contemporani să gîndească logic şi intelectual, a impus nu o *critică*, ci un limbaj ales ca trăire şi ideal estetic. Interpretul trebuie să ştie să descifreze taina operei de artă, nu să-i mimeze existenţa. Creaţia, aşadar, a criticului nu se află în faptul că spune, ci cum spune, cum formulează judecăţile de valoare, cum se apropie de frumosul artistic. Existenţa sa este ca a unui actor care îşi trăieşte rolurile, trăind el însuşi prin ele : egal cu sine şi mereu altul, împlinindu-se prin creaţia altora, şi dezvăluind-o în acelaşi timp. Limbajul criticii literare, îndeosebi în presa culturală, de prin contact a publicului larg cu creaţia, ba chiar înaintea creaţiei, mijlocindu-i contactul, educînd-o, apropiind-o de ceea ce este nou, merită de aceea o atenţie sporită. El

[1] Comunicare prezentată în cadrul sesiunii colectivului pentru cultivarea limbii române al Academiei R. S. R.

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 2, p. 265—270, Bucureşti, 1973

poate pregăti foarte mult publicul pentru a recepta o operă literară insolită, poate educa, dar poate și deforma, compromite și îndepărta publicul de fenomenul literar. Cititorul nu uită și nu iartă cînd se descoperă că a fost înșelat în buna lui credință. Pentru că nu odată mulți autori de materiale de critică literară, autori permanenți de articole și de cronici, din nevoia forțată de a părea intelectuali, fini și analiști profunzi, scriu, într-o exuberanță îngrijorătoare a iresponsabilității expresiei. Firește, aici se conjugă mai mulți factori : juvenilitate intelectuală, cultură insuficientă, probitate morală minimă etc. De unde o beție a limbajului, o frazeologie ridicolă de pur agramatism, prin care ar vrea să formuleze judecăți de valoare artistică pentru posteritate :

> „Participarea emoțională la descoperirea desăvîrșirii și perfecțiunii proprii se realizează într-un ritual hieratic, vizînd percepția globală epurată de accidentele care pot distrage de la finalitatea demersului".

Citatul este complet. Tînărul publicist delirează în fața *participării emoționale* a lui Ion Alexandru „la descoperirea desăvîrșirii și perfecțiunii proprii", „vizînd percepția globală epurată de accidentele care pot distrage de la finalitatea demersului". Ce va fi vrut să spună criticul în această apologie oarbă și tulbure? Cum și-o fi descoperind poetul desăvîrșirea, care este un proces al devenirii continui, „vizînd percepția globală epurată", nu reușim să ne dăm seama. Dar cine mai poate realiza o ideie clară din acest sac răsturnat din care s-au răzlețit în nevinovăție pagini de hîrtie. Autorul a vrut să facă o laudă, însă cuvintele sînt adunate din mai multe căciuli :

„Apăsați de senzația angoasantă pe care ne-o lasă acest noian de imagini întunecate — este vorba de romanul *Vîntul și ploaia* de Zaharia Stancu —, respirăm descătușați de cîte ori povestirea se întoarce spre un liman mai înseninat, atunci cînd introspecția iluminează un colț din îndepărtata copilărie petrecută în orizontul satului" etc. etc.

Apăsat de *senzația angoasantă*, criticul *respiră descătușat* cînd dă de seninătate, binecuvîntînd harul introspecției care vedem că a fost înnobilată cu divina *iluminare*. Criticul n-a pus nici un preț pe diferența semantică între *luminare* = *clarificare* și *iluminare*, care înseamnă cu totul alceva, și l-a preferat pe cel din urmă ca mai pompos. Dar, să fim serioși, și să nu-l credem pe cuvînt. Nici un înfocat psihanalist nu va îndrăzni să facă din metoda sa un act de *inițiere*, de *iluminare*, ci numai de pătrundere a tainelor adîncurilor vieții. Dar creatorii de articole critice, neîncrezători în cuvinte, le iau cînd din cap și le pun în picioare, cînd de picioare și le sfărîmă capul. Orice proprietate logică și coerență intelectuală este sacrificată pe altarul unui snobism al limbajului teoretizant :

> „Poetul a văzut rezolvarea în ironie, inițial venită din creier. Pe măsură ce obiectul ei — visul — se clarifică, intenția ironică (cerebrală) se atenuează, cedînd unui sentiment ironic însumat frumos cu un altul de duioasă participare și secretă pasiune".

Ce să învățăm de aici ? că ironia vine din creier, că obiectul ei e visul, că ironia devine intenție ironică, apoi *sentiment ironic*, „aer ironic". Dacă ne-am convinge că a apărut un *sentiment ironic*, atunci am da criticului satisfacția să guste pe deplin din „dimoviana voluptate".

Un alt publicist se complace într-o poliloghie jenantă, ameţit de o sumă de noţiuni pe care le încurcă într-un fel de elogiu. Limbajul este pur caragialesc. Se laudă Nichita Stănescu pentru volumul *Laus Ptolomaei* :

> „O nouă întoarcere din Cosmos către sine, acum în plină frenezie spaţială, ţine de legitatea adîncă a dialecticii cunoaşterii ; este reluarea, la un nivel ameţitor, a experienţei socratice. Noul geocentrism nu mai poate fi decît contrariul celui vechi ; contrar sieşi şi contrar contrariului său, el se cuprinde pe sine ca pe un stagiu arhaic, dar esenţialmente necesar ; este un geocentrism estetic, adică poetic şi axiologic".

Cîtă filozofie ? Intoarcerea din Cosmos ca o legitate a dialecticii cunoaşterii, dar şi ca o reluare a experienţei socratice. Apoi o nouă definiţie, poate cea mai formidabilă, despre *noul geocentrism*, care e „contrar sieşi, şi contrar contrariului său etc. etc., adică este estetic, poetic ş.a.m.d. Cît chin pentru a întortochea limba şi a împleti frînghii din cuvinte.

Cine nu ştie că a apărut o nouă pasiune află citind în critica literară, unde i se dau toate relaţiile : „*Cearta* este romanul unei singure pasiuni : gelozia ; dar ce este gelozia dacă nu tocmai manifestarea în eros a unui complex de inferioritate, latent în fiecare dintre noi, în ciuda eforturilor pe care adeseori le depunem pentru a-l masca sau chiar anihila".

Urmează alte metamorfoze ciudate, ignorîndu-se datele elementare ale psihologiei, sensurile reale ale termenilor : un poet este înzestrat „cu o excepţională putere de a ridica sentimentul autentic la o emoţie fundamentală", că la o poetă, ca Nina Cassian, ceremonialul feminin ar avea darul, printre altele, „să-i atenueze frusteţea de bocet visceral", că „fiecare volum (cu excepţia ultimelor) [al lui M. R. Paraschivescu] exprimă o asemenea ipostază de exponenţă", că literatura lui Marin Preda ni se prezintă „reverberînd de speranţe", că versurile lui Virgil Mazilescu sînt „triumful ordinii în acel spaţiu aventuros care este *poezia vorbită*", că Leonid Dimov este „Pico de la Mirandola al lucrurilor somnului — cartograf şi geometru, astrolog şi alchimist oniric".

Semnatarul de cronici oficiază un fel de mistică a poetului recenzat într-o exprimare exaltată, pompoasă, în care se folosesc termeni pretenţioşi, spoiţi cu un strat superficial de cultură:

> „Lirismul conceptual al lui Nichita Stănescu, nu o dată martorul unei tendinţe luciferice, negatoare a celei dintîi armonii demiurgice, îşi află împăcarea şi echilibrul extatic în propria sa contemplaţie, dincolo de furia corespondentelor antinomice, deşi mirajul celor mai largi noţiuni este împlinit, surdinizat de o puternică tentaţiune a concretului".

Ştiind cum îşi află împăcarea lirismul conceptual al poetului, ocolind „furia corespondentelor antinomice, deşi mirajul celor mai largi noţiuni este împlinit, surdinizat de o puternică tentaţiune a concretului", să-l vedem pe acelaşi poet în creaţia sa erotică. Abundenţa teribilismelor şi a expresiilor gratuite nu-l fericeşte cîtuşi de puţin pe poet. Aflăm cum în

legătură cu dragostea poetul reuşeşte să fie pur, salvîndu-se de metafizică prin dilatarea aeriană a senzaţiilor.

> „Înţelegem că poetul nu are în vedere vreun concept metafizic şi că ingenuitatea lui în materie erotică provine din dilatarea aeriană a senzaţiilor".

Procedeu sublim de terapeutică erotică la un poet la care se face simţită „aluzia mitică", ori un „aspect de demiurgie".

Romanţare fals intelectuală, un metaforism încîlcit venit în sprijinul afirmaţiei că Dan Laurenţiu este „poet complet", descătuşat de strînsorile materialităţii", duce la o formă de text suprarealist :

> „Cuvintele însesi ascund ca niste grele pleoape suspinul şi mirarea. Ele se deapănă somnolente, înoată printr-o masă lichidă ca să ajungă la suprafaţă, sînt parcă un blînd mîrîit al spiritului toropit de o fină ostenire crepusculară. Vraja somniei (sic!) e unul din aspectele esenţiale ale poetului şi pretutindeni se pot asculta chemări hipnotice".

După ce vedem cum cuvintele se deapănă, înoată prin masa lichidă, sînt blînd mîrîit al spiritului toropit de ostenire crepusculară, iar poetul este furat de vraja somniei şi cum jur-împrejurul său se aud tentantele chemări hipnotice, vom poposi lîngă o tînără scriitoare care are un fel de a fi de Amazoană vicleană.

> „Maria Luiza Cristescu are *conştiinţa* dialogului cu un cititor sadic ce îşi consideră lectura satisfăcătoare sau nu în măsura în care el îl ajută să *agresioneze intimitatea* psihologică a unei fracţiuni de umanitate, cititor ce se bucură cinic de o carte numai dacă ea tălmăceşte fiinţa interioară, ascunsă, a «celuilalt», fluxul confuz de emoţii şi gînduri ale «altuia»".

Deci secretul artei acestei prozatoare constă într-o nouă conştiinţă : aceea a dialogului cu un cititor sadic, care vrea „să agresioneze intimitatea psihologică a unei fracţiuni de umanitate".

Boala cronică, o metastază a limbajului unor semnatari de cronici — îndeosebi —, este aceea a lipsei elementare de control logic, paranoia verbală. Departe de oricine gîndul de a nu accepta efortul criticului debutant de a *agresiona* limbajul, dar cu o condiţie, vorba lui Caragiale : să-l înţelegem, să ştim ce vrea să spună. Să fie o *agresionare* a spiritului, o depăşire a unui stadiu de comunicare, comunicînd ceva nou, nu întunecînd cu confuzie şi galimatiasuri ultima relaţie logică, producîndu-se o încîlceală de principii, noţiuni şi termeni fără nici o putinţă de corelare.

> „Fondul de adevărată umanitate pulsează undeva în substrat, ţîşnind la suprafaţă în reverberaţii de crudă candoare, învăluită într-un abur nostalgic — totul sfîşiat în răstimpuri de gheara absenţei de sine, de cîmpeie din vidul de care te laşi (sau poate te-ai lăsat un timp) absorbită".

O altă improvizaţie de limbaj critic *ales*, soldată cu o lungă şi dificilă analiză :

> „Alta e tonalitatea *Bănuielii* : crescendo-ul suspiciunii se va lovi în final de revelarea nu numai a nevinovăţiei lui Filip, ci din aprehensiunea morţii apropiate a acestuia : «frica» cu care Sarid se depărtează de casa fostului prieten, intrată sub semnul morţii,

«ferindu-se de casele mute ale oamenilor», are în ea şi ceva din vinovăţia celui care bănuind pe nedrept, întrevede — prea tîrziu însă — «partea» sa la loviturile date «bănuitului» de o viaţă amară, pînă la sentimentul de inutilitate în care moare sufletul, înaintea morţii voluntare a trupului".

Pretenţia de a *intelectualiza* expresia se soldează adesea cu indiscutabile eşecuri :

„Teroarea de materialitate surprinde un palpit enorm în lucruri, ca al unui organism bolnav, cu funcţiile dereglate"...

Nu este vorba de o acceptare a limbajului simplist, populist, sau de o întoarcere la un limbaj rigid principial, încărcat cu şabloane. Dar nu cumva s-a creat un nou şablon, acela al criticii intelectualiste fals „elevate" care deserveşte în aceeaşi măsură scopul real al criticii. Cui foloseşte acest minetism al limbajului teoretic :

„I. Negoiţescu nu comunică un gînd, el se comunică prin murmurul său de sevă vegetală, sau de ghem de protoplasmă reacţionînd cu o nesfîrşită gamă a nuanţelor".

Dacă I. Negoiţescu „se comunică" cum nu se mai pomeneşte pe pămînt, „prin murmur de sevă vegetală", sau de „ghem de protoplasmă reacţionînd cu o nesfîrşită gamă a nuanţelor" (sic!), Ion Alexandru „păstrează o fecundă ambiguitate asupra semnificaţiei *Pustiei*", lirismul lui Mircea Ciobanu „începe dincolo de cuvînt, cînd spiritul coboară în tăcerile semnificative", cînd poetul „aflat într-o ipostază dinamică... ancorează în tragic, calea sa rămînînd deschisă elementului demoniac". La un poet din Bucureşti ca Grigore Hagiu, „mitul adîncimii se complică în chip firesc cu cel al fiinţelor conlocuitoare" şi după mit urmează „obsesia verticalităţii, a depunerii în straturi freudiene a fiinţei". Ce va fi fiind „mitul adîncimii" asociat cu altul al „fiinţelor conlocuitoare". Nu se poate înţelege nimic, absolut nimic. Sîntem într-un neant verbal în care ce-mi e că vorbeşti de mit, ce mi-e că vorbeşti de „obsesia verticalităţii, a depunerii în straturi freudiene a fiinţei". Prins în capcana ilogicului, incoerenţei, agramatismului elementar, publicistul literar debitează în neştire vorbe, vorbe, vorbe care nu au înţeles, masacrate voit sau nu, dar în orice caz sluţind limba literară. Ce se mai poate spune cînd afli că „structural parnasiene, nu rareori de o desăvîrşită impersonalitate, versurile lui Mihai Negulescu *parvin* (sublinierea noastră) în cîteva momente la o „ceramică fină", iar un tînăr poet ce umblă pe urmele suprarealiştilor nu „colează", cum s-ar crede : „Ceea ce face el, e mai curînd, decupaj"..., că „Critica lui Nicolae Manolescu este un concert al ideilor despre literatură, care reflectează asupra conştiinţei şi condiţiei lor, indiferente sau poate prea atente la conştiinţa criticii, care le supraveghează cu un ochi de cărbune veşnic aprins". Da, „un concert al ideilor care reflectează asupra conştiinţei", apoi nu mai înţelegem nimic : cine sînt „indiferente sau poate prea atente la conştiinţa criticii care le supraveghează cu un ochi de cărbune veşnic aprins" ? : „Ideile din concert" care reflectează asupra conştiinţei sau conştiinţa şi condiţia ideilor ? Iresponsabilitatea în faţa noţiunilor este totală. Critica laudativă, „ataşantă" (sic !) „flamboiantă" (aşa cum i se cerea să fie unui critic de către un coleg al său) pune în joc tot ce s-a învăţat în manuale sau se pretinde a se şti prin cultură. Desigur că nu mai există nici o „conştiinţă a criticii" care să supravegheze „cu un ochi

de cărbune veşnic aprins", cînd ajungi să descoperi că Florin Mihai Petrescu se înrudeşte „cu spleenul mallarmean", „dar maestrul său nu este însă nici Mallarmé şi nici Gide, nici Lucretius, Horatius, Dante, Shakespeare, Baudelaire sau Edger Poë". Să fie serios criticul cînd debitează aceste absoluturi ? Să fie o glumă sinistră, un nou gen de umor negru ? Nu ! Poezia *La baraj* a poetului ieşean îi aminteşte acestuia de *Les phares* a lui Baudelaire şi de Whitman. *Concert minus unu* e „conceput în spiritul poemelor fantastice ale lui Edgar Poë, deşi aparent am fi tentaţi să-l apropiem de Walth Whitmann", „structural" însă e mai aproape de Eminescu şi Poë, decît de euforicul Whitman". Dar nu e numai Whitman şi numai Baudelaire, sau numai Poë sau numai Eminescu :

„Poemul e conceput muzical, cu interferenţe spectaculare, poate după modelul celebrului Concert în la minor pentru pian şi orchestră de Eduard Grieg".

Vorba românului : unde dai şi unde crapă !

Excitată fantezia, de la onestul poet se trece la discutarea temei eternului feminin, „a iluziei Supreme" (Maya), la Praxitele, Berlioz şi Cătălina din poemul *Luceafărul*. Bineînţeles, Florin Mihai Petrescu este compătimit pentru efortul cu care a trebuit să treacă prin vămile grele ale nereuşitei, dar a ajuns cu bine la apogeu :

„Florin Mihai Petrescu se situează în imediata apropiere a lui Nichita Stănescu, Adrian Păunescu sau Ion Alexandru".

Unde trebuie să se situeze însă aceştia dacă nici Florin Mihai Petrescu nu-şi mai recunoaşte maeştrii „nici în Mallarmé şi nici în Gide, nici Lucretius, nici Horatius, Dante, Shakespeare, Baudelaire sau Edgar Poë".

Fireşte, cînd avem critici „flamboianţi" care „participă emoţional la descoperirea desăvîrşirii şi perfecţiunii proprii" şi care în plus ne relevă „ipostazele de exponenţă" ale operelor literare, avem cu toată certitudinea dreptul să recunoaştem că există o adevărată comedie disimulată în paginile de critică literară.

Precizări şi identificări privind unele traduceri româneşti din greacă (sec. al XVIII-lea)

Ariadna Camariano-Cioran

Se ştie că traducerile operelor occidentale în limba română prin filiera greacă sînt numeroase, dar ele nu au fost încă identificate. În lucrarea noastră *Academiile domneşti din Bucureşti şi Iaşi*, Bucureşti, 1971, p. 238—250, am dat unele exemple de astfel de traduceri pentru diferitele domenii ale culturii româneşti.

Un mănunchi de opere traduse prin filiera greacă găsim citate şi comentate în cartea recent apărută a lui Alexandru Duţu, *Coordonate ale culturii româneşti în secolul al XVIII*, Bucureşti, 1968.

Această interesantă carte este o prezentare de ansamblu a culturii româneşti ce s-a dezvoltat în secolul al XVIII-lea în ţările române. Întrucît autorul nu a identificat intermediarele greceşti de care s-au servit traducătorii români şi în cele mai multe cazuri nici măcar nu s-a făcut precizarea că traducerile respective au avut la bază un intermediar grecesc, cititorul *Coordonatelor* ... rămîne cu impresia că mai toate traducerile de care se ocupă autorul sînt rezultatul unui contact direct cu cultura occidentală. Pentru stabilirea realităţii, vom încerca să facem precizările şi identificările necesare. Şi fiindcă mai toate operele de care se ocupă autorul sînt traduse din greceşte, va trebui să ne oprim cîte puţin la cîteva din ele, întrucît operele respective prezintă mare însemnătate în cultura română a secolului al XVIII-lea.

Începem cu *Floarea darurilor* şi *Pildele filosofeşti*, ambele fiind traduse din greceşte. Referitor la *Floarea darurilor* trebuie precizat că versiunea din 1700 pe care o analizează autorul a avut la bază vechea traducere greacă care a circulat în secolul al XVII-lea (1603), nu traducerile greco-italiene care se deosebesc mult de vechea versiune greacă[1]. Cu atît mai mult trebuie făcută această precizare cu cît majoritatea textelor româneşti, 35 de manuscrise şi cinci ediţii, au la bază textul grecesc vechi. Comparaţia unui fragment făcută de autorul *Coordonatelor* (p. 45, nota 46) între textul italian şi cel românesc nu este justificată, întrucît ea nu poate lămuri anumite expresii din traducerea română, ca de pildă: *avere valoroso animo* = *să aibi suflet de treabă şi cuvios*. Asemenea expresii care nu se potrivesc cu textul italian,

[1]. Cf. N. Cartojan, *Fiore di virtù în literatura românească*, Bucureşti, 1928, p. 21 şi Pandele Olteanu, *Fiore di virtù dans les versions slaves traduites du roumain*, în „Romanoslavica", XVI (1968), p. 276.

numai în comparaţie cu textul grecesc s-ar fi putut lămuri. Aşadar, ar fi fost bine dacă alături de textul românesc din pp. 67—69, autorul ar fi dat şi textul grecesc, după care s-a făcut traducerea română.

Acelaşi procedeu era de dorit să se fi urmat şi pentru *Pildele filosofeşti*, tipărite în 1713. Autorul dă textul românesc urmat de textul francez. Odată ce drumul parcurs de acest text pînă să îmbrace haina românească este următorul : franceza → italiana → greaca → româna, textul românesc ar fi trebuit comparat cu cel grecesc, nu cu cel franţuzesc, întrucît de la prototip şi pînă la versiunea română au intervenit mai multe schimbări care nu trebuie atribuite traducătorului român. În felul acesta s-ar fi lămurit multe puncte neclare din versiunea română. De pildă, lipsa acelor maxime, despre care Alexandru Duţu opinează că sînt netraduse în textul românesc (p. 113) se explică prin faptul că ele nu figurează în versiunea greacă a *Pildelor* de care s-a servit Antim Ivireanul, traducătorul român. Şi multe expresii necorespunzătoare faţă de textul francez s-ar fi explicat foarte uşor, dacă ar fi fost alături de textul român prototipul său grecesc.

Tratînd despre cultura moldovenească, autorul afirmă : „S-ar părea că preocupările istorice trec pe primul plan, deoarece ele se insinuează şi în lucrările de un caracter strict religios ; în 1759 mitropolitul Iacob Putneanul foloseşte prilejul unui eveniment creştin pentru a publica în *Despre lemnul sf. cruci* un document de la împăratul bizantin Romano şi unul al sultanului Selim" (p. 219).

„Preocupările istorice" credem că se datoresc călugărilor atoniţi, care au strîns la un loc diferite texte referitoare la lemnul sf. cruci (printre care este şi unul ieşit din pana lui Neofit Cafsocalivitis, viitorul profesor la Academia din Bucureşti), precum şi cîteva documente istorice, printre care şi hrisovului împăratului bizantin Romanos (care, cuprinzînd date istorice greşite şi anacronisme se crede a fi fals), precum şi hatişeriful sultanului Selim, ambele referindu-se la mănăstirea Xeropatamu din Muntele Athos. În 1759, cînd Sf. Lemn a fost adus în ţară — cu care ocazie mitropolitul Iacob a scris pastorala sa — credem că atoniţii au adus şi culegerea amintită mai sus care s-a tradus din greceşte şi în româneşte din ordinul mitropolitului Iacob. Emitem această ipoteză pentru că cele cîteva foi ale cărţii vechi 312, aflată în Biblioteca Academiei Române[2], care cuprinde pastorala *Despre Sf. Lemn* şi cele două documente istorice : hrisobulul şi hatişeriful le cercetasem mai de mult la Biblioteca Academiei, înainte de a fi legate, cînd erau încă foi volante. La cotor se vedeau urme de aţă şi piele, dovadă că foile fuseseră desprinse dintr-o carte legată în piele, carte care presupunem că era traducerea culegerii aduse de călugării atoniţi. Afirmaţia noastră este întărită şi de paginaţia pe care a avut-o mai înainte : f. 37 — 43. Părerea noastră că atoniţii au adus împreună cu Sf. Lemn şi culegerea de texte referitoare la el ne-o întăreşte şi faptul că textul grecesc al culegerii a rămas prin părţile noastre sau s-a făcut o copie a textului grecesc, cînd s-a elaborat traducerea română, textul grecesc fiind mai tîrziu publicat fie după manuscris, fie după o tipăritură mai veche, cu cheltuiala negustorului Teodor Rudolf din Braşovul Transilvaniei [3].

Cu privire la opera lui Fénelon, *Aventurile lui Telemac*, autorul *Coordonatelor*... afirmă că „în română capodopera lui Fénelon pătrunde pe urmele prestigiului dobîndit în cultura greacă" (p. 235 — 236), dar nu precizează că s-a făcut din greceşte. La p. 276 — 280 el publică un fragment din opera lui Fénelon în traducere română, păstrată în manuscris, datată din 1780. Comparînd acest text cu traducerea greacă a lui Skiadas, tipărită în 1742, am putut stabili că traducerea română reproduce cuvînt de cuvînt versiunea greacă. În cazurile cînd traducătorul grec a omis unele fragmente din textul francez, aceste fragmente lipsesc şi din versiunea română, iar adausurile traducătorului grec există şi în versiunea română.

---

[2] Cartea veche 312 este descrisă de Ioan Bianu şi Nerva Hodoş, *Bibliografia românească veche*, vol. II, Bucureşti, 1910, p. 144—145.

[3] Cf. Emile Legrand, *Bibliographie hellénique du XVIIIe siècle*, Paris, 1928, vol. II, p. 221—222.

Iată textele care probează afirmaţia noastră.

Les plus sages leçons d'Ulysse ne vous seront pas aussi utiles que sa longue absence et que les peines que vous souffrez en le cherchant [4].

Αἱ πλέον φρόνιμαι διδασκαλίαι ὁποῦ θέλουσι σοῦ δοθοῦν ἀπὸ τὸν 'Οδυσσέα δὲν θέλουσι τόσον ὠφελήσουν ὅσον τὸ μάκρος του καὶ τὰ θάσανα ὁποῦ ὑποφέρεις νὰ τὸν ζητᾶς [5].

Cele mai înţelepte învăţături ce ţi se vor da de către Odiseu nu-ţi vor folosi atîta ca depărtarea lui şi necazurile ce suferi în spre a-l cerca [6].

După fragmentul dat mai sus, urmează în textul francez opt rînduri *Ensuite Mentor... ...bois voisin*, care lipsesc din textul grecesc, la fel şi din traducerea română, iar apoi urmează un adaus al traducătorului grec care se găseşte şi în versiunea română.

Confruntînd şi textul versiunii româneşti din manuscrisul Academiei Române 342, cel mai vechi text al versiunii (1772) cu traducerea lui At. Skiadas, am constatat că şi acest text este de asemenea o traducere după intermediarul grecesc. Această constatare o semnalasem dealtfel în lucrarea noastră *Academiile domneşti din Bucureşti şi Iaşi*, Bucureşti, 1971 p. 229.

După publicarea prezentului articol intenţionam să revenim asupra traducerii române a romanului *Telemac*, pentru a clasifica manuscrisele şi stabili dacă toate cuprind copii ale aceleiaşi traduceri, adică versiunea după intermediarul grecesc sau sînt şi texte traduse direct după originalul francez. Publicarea articolului nostru a întîrziat peste aşteptările noastre — îl predasem revistei în iunie 1971 — şi între timp a apărut un articol al cercetătoarei Ileana Vîrtosu, *Primele manuscrise româneşti ale Întîmplărilor lui Telemac*, în „Limba română", XXI (1972), nr. 1, p. 27 — 47. Autoarea stabileşte, prin comparaţie lexicală şi gramaticală, că traducerea română este făcută din greceşte după textul lui Skiadas. Noi, în prezentul articol, încercasem să probăm această derivaţie prin comparaţia de texte mai lungi pe trei coloane. După apariţia articolului Ileanei Vîrtosu, am suprimat coloanele de texte paralele, socotind că fragmentul de mai sus şi probele lexicale şi gramaticale aduse de Ileana Vîrtosu sînt suficiente pentru a fi stabilit în mod convingător prototipul traducerii româneşti. Am renunţat şi la intenţia noastră de a stabili filiera textelor, aceasta fiind făcută în mod reuşit de Ileana Vîrtosu. Autoarea, cercetînd 14 manuscrise, stabileşte că 11 sînt de filieră greacă şi 3 de filieră romanică, italiană sau franceză. Pentru stabilirea prototipului romanic, autoarea continuă cercetările.

Nu încape deci îndoială că versiunea românească din 1772 s-a făcut cu ajutorul intermediarului grecesc. Expresia de *cîntarea cea dulce a glasului ei* nu o poate explica textul francez *de son chant*, o lămureşte însă textul versiunii greceşti : ἀπὸ τὴν γλυκεῖαν ὠδὴν τῆς φωνῆς της. La fel şi expresia *nu numai că nu micşura durerea ce încă o adăogea* nu corespunde textului francez : *loin de modérer sa douleur*, este însă o redare exactă a textului grecesc : ὄχι μόνον δὲν ἐσμίκρυναν τὸν πόνον της, ἀλλὰ τῆς τὸν ηὔξανον.

Aşadar, deosebirile ce există între textul românesc şi cel francez se explică prin versiunea lui Skiadas.

Făcînd comparaţie între textul românesc şi versiunile greceşti : a lui Skiadas, publicată în 1742, şi a lui Dimitrie Govdelas, publicată în 1801, am constatat o identitate izbitoare între cele două versiuni greceşti, identitate care nu putea să existe dacă cele două versiuni s-ar fi făcut independent una de alta. Textul : „Ensuite Mentor... voisin", care lipseşte din versiunea lui Skiadas nu există nici în versiunea lui Govdelas ; adausul lui Skiadas : 'Ο Τηλέμαχος ἤκουε μὲ λύπην . . . ὁποῦ τοῦ ὡμιλοῦσεν se găseşte în versiunea lui Govdelas etc. Această constatare

---

[4] Fénelon, *Les Aventures de Télemaque*. Collection des grands classiques français et étrangers, p. 406.

[5] Τύχαι Τηλεμάχου, υἱοῦ 'Οδυσσέως...Τώρα πρῶτον μεταφρασθέντα εἰς τὴν ἁπλουστέραν ἑλληνικὴν γλῶσσαν παρὰ 'Α<θανασίου> Σ<κιαδᾶ>... Veneţia, 1742, vol. II p. 361.

[6] Alexandru Duţu, *Coordonate*..., p. 277. Am reprodus chiar textul editat de Alex. Duţu.

dovedeşte un lucru nebănuit de nimeni pînă astăzi, şi anume, profesorul Govdelas nu a făcut o nouă traducere a romanului lui Fénelon, ci a stilizat textul lui Skiadas, înlocuind διδασκαλίαι cu νουθεσίαι, ὡμιλοῦσεν cu συνδιελέγετο, μάτια cu ὀφθαλμοί etc., a adăugat o serie de note explicative şi a reeditat traducerea predecesorului său ca o traducere proprie.

O altă problemă tratată de autorul *Coordonatelor*, . . ., care cere cîteva precizări, este traducerea în limba română a romanului spaniol al lui Baltasar Gracián, *El Criticón* sub titlul *Criticul şi Andronius*. Iată ce spune autorul *Coordonatelor* referitor la acestă traducere : „Cunoscută încă din anul 1754 prin intermediul ediţiilor greceşti (versiunea primă e datorată lui Atanasie Skiadas, Veneţia, 1742), opera lui Gracián pătrunde în circuitul român printr-o traducere făcută din această limbă, deşi nu este exclus să se fi pornit şi de la textul francez" (p. 244).

La afirmaţiile de mai sus avem de făcut următoarele precizări: Nu se poate spune că traducerea greacă s-a făcut cunoscută încă din 1754 prin intermediul ediţiilor greceşti, deoarece traducerea greacă nu s-a bucurat de nici o ediţie în secolul al XVIII-lea. De asemenea, nu se poate spune că prima versiune greacă a romanului lui Baltasar Gracián e datorată lui Skiadas, Veneţia, 1742, întrucît Skiadas este traducătorul lui Fénelon [7] nu al lui Gracián. El a publicat în 1742 versiunea greacă a romanului *Telemac*, deci nu trebuie confundat cu traducătorii lui Gracián, care, cum vom vedea îndată, sînt Ioan Ralis din Mitilene, Dionisie Fotino şi alţii.

Romanul spaniol este o operă alegorică cu tendinţe filozofice şi moral-educative, în care autorul încearcă să facă portretul unui om, model de imitat.

Alcătuit din trei părţi, are următoarele titluri: *Primăvara vîrstei copilăriei şi vara tinereţii, Toamna vîrstei mature, Iarna bătrîneţelor* [8]. El a avut o largă circulaţie în epoca iluminismului în toată Europa. Christian Thomasius (1655 — 1728), unul dintre primii iluminişti germani, îl declara pe Gracián dascăl de la care trebuia să se inspire germanii, dacă voiau să îmbunătăţească moravurile lor. Ecoul operei gracianiste ajunge repede în mai toate ţările europene şi se traduce în limbile respective [9].

În 1754 se traduce şi în limba greacă la Iaşi de către Ioan Ralis [10]. Traducerea lui — numai prima parte — s-a păstrat în manuscrisul grec 62 din Biblioteca Academiei Române, avînd următorul titlu; Ὁ τῆς ἀπάτης ἀπαλλαγεὶς ἢ τὸ Κριτικὸν Βαλτασὰρ Γρατιανοῦ μεταφρασθὲν ἐκ τῆς γαλλικῆς φωνῆς παρὰ Ἰωάννου Ραλῆ πρώην μεγάλου στολνίκου, τοῦ ἐκ Μιτυλήνης, τόμος πρῶτος, ἐν Ἰασίῳ τῆς Μολδαβίας ᾳψνδ'. (Cel scăpat de înşelăciune sau El Criticón al lui Baltasar Gracián, tradus din limba franceză de Ioan Ralis din Mitilene, fost mare stolnic, vol. I, în Iaşul Moldovei 1754).

Credem că Ioan Ralis a tradus şi celelalte două volume ale romanului spaniol, scrise fiecare separat. Manuscrisul grec 1206 din Biblioteca Academiei cuprinde volumul III al romanului în întregime : Περὶ τοῦ γήρατος, Κεφ. ά Τὰ προτερήματα καὶ ἐλαττώματα τοῦ γήρατος,

---

[7] George Ivaşcu, *Istoria literaturii române*, Bucureşti, 1969, p. 289, consideră ca traducător al lui Fénelon în greacă pe Atanasie Caraioannis.

[8] Cele trei părţi ale romanului spaniol s-au tipărit la date diferite. Prima în 1651 ; a doua în 1653 şi a treia în 1657. Întrucît în opera gracianistă erau multe aluzii şi atacuri directe împotriva simoniei şi corupţiei călugărilor, autorul ei a fost destituit din postul său de profesor la Colegiul din Saragossa şi a fost expulzat într-un orăşel unde şi-a sfîrşit viaţa în izolare. Pătrunderea operei sale în Sud-Estul european înseamnă popularizarea în această regiune a Europei a unei gîndiri avansate.

[9] Despre aprecierile de care s-a bucurat romanul lui Gracián în lumea europeană cf. V. Papacostea, *Vieţile sultanilor*, extras din „Revista istorică română", IV (1935), p. 36—37, nota 5, şi Em. Criaras, Γαβριὴλ Καλλονᾶς μεταφραστὴς ἔργων τοῦ Locke καὶ τοῦ Gracián, în revista „Ἑλληνικά", XIII (1954) p. 309.

[10] Acest Ioan Ralis este foarte probabil identic cu Ioan Ralis, vătaful aprozilor, traducătorul lui Molière. Cf. Ariadna-Camariano-Cioran, *Spritul revoluţionar francez şi Voltaire în limba greacă şi română*, Bucureşti, 1946, p. 123, nota 2.

iar manuscrisul grec 88 cuprinde fragmente din cele trei volume. Ms. 88 este un text foarte defectuos. Poate că au căzut mai multe foi de la început, de la mijloc şi de la sfîrşit înainte de a fi legat manuscrisul, dar în orice caz nici copistul nu a copiat textul în întregime. Este o copie făcută foarte neglijent. Nu are titluri de capitole, capitolele nu au în unele cazuri începutul, în altele sfîrşitul, adeseori lipsesc şi fragmente mai lungi sau mai scurte de la mijlocul capitolelor aşa că cititorul se orientează foarte greu în acest text defectuos. Am putea spune că copistul nu a copiat traducerea, ci a extras într-un volum din cele trei volume ceea ce i s-a părut mai interesant. Totuşi, cu toate defectele sale, acest text prezintă un interes deosebit, ne ajută să tragem concluzia că Ralis a tradus întreaga operă gracianistă.

Comparînd textul primului volum din ms. 88 cu primul volum al traducerii lui Ralis din ms. gr. 62, am constatat că sînt texte identice. Copistul a folosit deci versiunea lui Ralis.

Comparînd textul volumului III din ms. gr. 88 cu textul vol. III din ms. gr. 1206, am făcut aceeaşi constatare, sînt texte ale aceleiaşi traduceri, ceea ce ne îndreptăţeşte să afirmăm că aşa cum copistul a folosit primul volum din versiunea lui Ralis, tot aşa a folosit şi pe al treilea care este cel din ms. 1206. Întrucît în ms. 88 sînt cuprinse şi texte din vol. II, deşi acest volum nu-l găsim în traducerea lui Ralis, totuşi a existat şi anonimul copist al ms. 88 a făcut extrase din cele trei volume ale traducerii lui Ralis. Ipoteza noastră o întăreşte şi limba unitară şi stilul omogen din cele trei volume cuprinse în ms. 88. Trebuie precizat că copistul ms. 88 nu a prelucrat extrasele, ci le-a copiat întocmai.

Aşadar, Ralis a tradus întreaga operă spaniolă. Primul volum ni s-a păstrat în ms. gr. 62, al treilea în ms. gr. 1206, şi fragmente din al doilea în ms. gr. 88.

O altă versiune greacă din *El Criticon* s-a păstrat în manuscrisul grec 63 din Biblioteca Academiei. Deosebirile destul de pronunţate pe care le prezintă acest text faţă de traducerea lui Ralis ne îndreptăţesc să afirmăm că este o altă traducere, făcută de un anonim independent de cea a lui Ralis. Este numai prima parte precedată de un prolog, în care se arată ce trebuie şi ce nu trebuie să facă omul. La sfîrşitul prologului se precizează că scopul operei este să demonstreze omului care sînt interesele lui şi să-l lumineze să distingă binele de rău.

Un al treilea traducător grec care a fost atras de opera spaniolă este istoricul Dionisie Fotino, care anunţa 1818 că este preocupat de elaborarea traducerii romanului lui Baltasar Gracián Τὸ μεγάλον θέατρον τοῦ παντός [11]. Titlul pe care Fotino îl dă traducerii sale este titlul cărţii a doua Τὸ μεγάλον θέατρον τοῦ παντός (ms. gr. 62); Τὸ μεγάλον θέατρον τοῦ κόσμου (ms. gr. 63); *Le grand Théâtre de l'Univers*, textul francez; *Marea priveliştе a lumii*, versiunea română.

Precum vedem, opera spaniolă a atras trei traducători greci : pe Ioan Ralis (ms. gr. 62, 88 şi 1206 din Bilb. Acad.) [12], pe un anonim (ms. gr. 63 din Bibl. Acad.), precum şi pe Dionisie Fotino, a cărui traducere nu ştim ce a devenit.

Alcătuind în secolul al XVIII-lea o *Pedagogie*, Gavriil Callonas a ales din opera lui Gracián partea referitoare la vîrsta copilăriei şi tinereţii, care putea fi încadrată într-o operă pedagogică, şi a intercalat-o în *Pedagogia* sa, ce a văzut lumina tiparului în 1800, după moartea lui, *Pedagogia* fiind editată de nepoţii autorului [13].

---

[11] Cf. N. Iorga, *Contribuţii la istoria literaturii române la începutul secolului al XIX-lea*, în „Analele Acad. Rom", seria II, secţia lit., vol. XXIX (1907), p. 7; V. Papacostea, *Vieţile sultanilor*..., p. 36—37, şi Leandros Vranusis, Βηλαρικὰ σημειώματα, în „Ὁ Ἐρανιστής", Atena, anul II (1964), fasc. 7-8, p. 53—54.

[12] Traducerea lui Ioan Ralis s-a păstrat şi în manuscrisul 4 din şcoala Zografion din Constantinopol, cf. A. Papadopoulos-Kerameus, Δύο κατάλογοι ἑλληνικῶν κωδίκων ἐν Κωνσταντινουπόλει τῆς Μεγάλης τοῦ Γένους Σχολῆς καὶ τοῦ Ζωγραφείου (Două cataloage de manuscrise greceşti la Constantinopol, la Marea şcoală a neamului şi la Zografion), în „Bulletin de l'Institut archéologique russe à Constantinopole", vol. XIV (1909), nr. 1, p. 63.

[13] Cf. şi D. Russo, *Studii şi critice*, Bucureşti, 1910, p. 105.

Confruntînd textele greceşti păstrate în manuscris în Biblioteca Academiei cu textul tipărit în *Pedagogia* lui Callonas, am putut stabilii identitatea textului tipărit cu cel cuprins în manuscrisele greceşti 62 şi 88, adică cu versiunea lui Ralis. Aşadar, o parte din traducerea lui Ralis a fost publicată pentru prima dată abia la începutul secolului al XIX-lea. Întrucît Callonas nu a precizat că a introdus în *Pedagogia* sa o traducere mai veche, profesorul grec Em. Criaras, consacrînd pedagogului Callonas un temeinic studiu, opinează că însuşi Callonas este traducătorul lui Gracián[14].

Acum să vedem care din cele trei versiuni greceşti este intermediarul de care s-a servit anonimul traducător român al lui *Critil şi Andronius*, căci nu încape îndoială că traducerea română s-a făcut după un text grecesc, cum se precizează şi în titlul textului tipărit în 1794 : „Pre cîte s-au putut tălmăci noao capete pînă acum *de pre limba grecească* pre limba noastră moldovenească".Şi profesorul Dan Simonescu, tratînd despre traducerea romanului spaniol *El Criticon* în limba română[15] opinează că grecismele în raport cu franţuzismele sînt mai numeroase şi că traducerea s-a făcut, cum se precizează şi în titlu, din greceşte.

Avînd în vedere că din versiunea lui Ralis s-a tipărit o parte abia în 1800 şi că traducerea română a văzut lumina tiparului sub titlul *Critil şi Andronius* în 1794, se exclude folosirea textului tipărit. De asemenea se exclude şi utilizarea versiunii lui Dionisie Fotino, fiind elaborată mai tîrziu. Prin urmare, atenţia noastră a fost îndreptată către versiunea inedită a lui Ioan Ralis din ms. gr. 62 şi 88 şi către cea a anonimului, cuprinsă în ms. gr. 63. Comparînd aceste două texte cu versiunea română am putut stabili că traducătorul român nu a folosit în nici un caz versiunea lui Ralis din ms. gr. 62. Versiunea română se apropie mai mult de cea a anonimului cuprinsă în ms. gr. 63. Dar nici între textul din ms. gr. 63 şi cel român nu există deplină identitate, cum vom vedea mai jos, avîndu-se în vedere servilismul absolut cu care se făceau pe atunci traducerile. În cazul acesta, se pot admite două ipoteze : ori a existat şi o altă traducere în limba greacă, pe care traducătorul român a urmat-o servil, deoarece nu încape îndoială că este o traducere din greceşte, ori traducătorul român, ceea ce ni se pare mai puţin probabil, şi-a permis neînsemnate abateri de la prototipul său şi în acest caz el a tradus textul grecesc cuprins în ms. gr. 63. Iată un mic fragment din cele două versiuni :

ms. gr. 63 f, 9r	*Textul românesc tipărit cartea veche 574 p. 1*
Φίλιππος ὁ δεύτερος, ρῆγας τῆς Ἱσπανίας, εἶχεν ἐξαπλώσει τὸ βασιλειόν του ἕως εἰς τὸν καινὸν κόσμον καὶ ἡ ἐξουσία του ἐφαινετο νὰ ἔχῃ διὰ κέντρον μίαν νῆσσον ἥτις δύναται νὰ ὀνομασθῇ «ὁ μαργαρίτης τῆς θαλάσσης» καὶ ὁ σμάραγδος τῆς γῆς. Αὕτη ἐστὶν ἡ νῆσσος τῆς Ἁγίας Ἑλένης, ἥτις ὑπουργεῖ, οὕτως εἰπεῖν, διὰ σκάλλα ἑνὸς κόσμου πρὸς τὸν ἄλλον.	Filip al doilea, crai a Spaniei, întinsese a sa stăpînire pînă la n ua lume şi a sa coroană să părea să aibă pentru mijloc un ostrov ce putea a se numi mărgăritarul mării şi zmaragdul pămîntului: ostrovul Sf. Elenii iaste acesta, care slujea, pentru ca să zic aşa, scară de la o lume la alta.

În titlul lui *Critil şi Andronius*, tipărit în 1794, se precizează că se tipăresc numai nouă capitole, „cîte s-au putut tălmăci", totuşi s-au tradus, probabil mai tîrziu, şi ultimele capitole din partea I, precum şi partea a II-a.

---

[14] Titlul articolului profesorului Criaras este citat mai sus, nota 10.

[15] Dan Simonescu, *Un roman spaniol în Moldova secolului al XVIII-lea*, în „Anuarul liceului naţional Iaşi, 1942—1945", p. 55.

În manuscrisul 5651 din Bibl. Acad. sînt cuprinse în traducere română cap. X—XIII (o copie făcută de Neculae Proca în 1840) care întregesc prima parte a romanului, iar manuscrisul 2740 cuprinde o tălmăcire a părţii a doua : „Tomul al doilea". Este o copie făcută în Moldova de Ilie Ioan în 1827, care nu ne dă şi numele traducătorului[16]. În titlu se precizează că este o traducere din limba nemţească, dar cuvîntul *nemţească* este adăugat de altă mînă şi cu altă cerneală, nu de copistul Ilie, care a scris întregul titlu. Acesta, avînd poate în prototipul după care a făcut copia un cuvînt indescifrabil, a lăsat loc liber în textul său. Altcineva, nu putem şti după ce criteriu, a adăugat la locul liber *nemţească*, evident greşit, pentru că comparaţia textelor dovedeşte, fără cea nai mică îndoială, că traducerea s-a făcut după textul grecesc al lui Ralis. Pentru a convinge pe cititorii noştri, dăm un mic fragment pe două coloane.

Ms. gr. 88 f 58r

"Ενας αὐλικός, ὅστις δὲν ἦτον συνειθισμένος νὰ ψεύδεται (πρᾶγμα σπανιώτατον) ἐδιηγεῖτο ὅτι ἐν μιᾷ τῶν ἡμερῶν, τρεῖς γυναῖκες εὐειδεῖς, σεμναὶ καὶ μεγαλοπρεπῶς βαδιζουσαι, τοιαύτας ἐν συντόμῳ, ὁποῦ οἱ βλέποντες ἐνόμιζον νὰ εἶναι αἱ τρεῖς χάριτες, ἐπεχειρίσθησαν νὰ εἰσέλθωσιν εἰς τὸ παλάτιον ἑνὸς μεγάλου πρίγκιπος καὶ ἀκολούθως νὰ ὑπάγωσι καὶ εἰς τὰς ἄλλας αἰλάς. Ἡ πρώτη εἶχεν πρόσωπον ὡραιότατον καὶ θελκτικόν καὶ τρίχας θαυμασίας, καλλωπισμένας μὲ εὐωδέστατα ἄνθη ἐν εἴδει στεφάνῳ καὶ ἐνδεδυμένη στολὴν χρυσοῦφαντον καὶ μαργαρίεντα.

Ms. rom. 2740 f. 10r

Un curtezan ce nu era obişnuit a minţi (lucru prea rar) povistea că într-o zi trii femei frumoase, snerite şi măreţ păşind, în scurt aşa încît văzîndu-le cineva socotea a fi cele trei Daruri <e vorba de Graţii> s-au ispitit să intre în palatul unui prinţip mare şi asemine să meargă şi pi la celelalte curţi. Cea întăi avea faţa foarte frumoasă şi nurlie şi păr minunat, împodobit cu flori mirositoare în chip de cunună, fiind îmbrăcată cu haină ţăsută cu aur şi mărgăritar.

Este evident că traducătorul român al textului din ms. 2740 a avut la baza traducerii sale un text grecesc, nu unul german, deoarece în multe locuri unde nu a găsit termenul potrivit românesc a adăugat în paranteză cuvîntul grecesc pe care nu a putut să-l traducă sau l-a tradus aproximativ. Iată cîteva exemple : f. 21v ἀνθρωπαρέσκειαν, f. 33v ἐμβλήματα, f. 36v νὰ συνομιλήσωμεν, f. 37r τὰς χειμέρας, f. 39v εἰς τὴν ὑπορίαν, şi multe altele. În ce priveşte ms. rom. 5654, care cuprinde cap. 10 — 13 din prima parte a romanului, după o comparare a textului românesc cu versiunile greceşti, ne-am convins pe deplin că acest text este o traducere după versiunea lui Ralis.

Iată proba afirmaţiilor noastre.

Ms. gr. 62 f. 116r

Ὁ βλέπων ἕνα λέοντα τοὺς βλέπει ὅλους, ὁμοίως καὶ ὁ βλέπων μίαν μέλισσαν, ἀλλ' ὁ βλέπων ἕνα ἄνθρωπον δὲν βλέπει παραπάνω ἀπὸ ἕνα, καὶ οὔτε αὐτὸν παντελῶς δὲν τὸν γνωρίζει. Πᾶσαι αἱ τίγρεις εἰσὶ σκληραί, πᾶσαι αἱ περιστεραὶ ἁπλαί, ἀλλ' ἕκαστος τῶν ἀνθρώπων ἔχει ἰδίωμα διαφορετικόν.

Ms. rom. 5654, f. 7r

Cel ce vede un leu, vede pe toţi, asămine şi cel ce vede o albină, vede pe toate albinile, iară cel ce vede un om nu vede mai mult decăt unul, şi pe acesta încă nici de cum nu-l cunoaşte. Toate tigrile sănt st(r)aşnice, toţi hulubii sănt ſproşti, dar oamenii fieştecare are deosebit năravu.

---

[16] Acelaşi, *op. cit.*, p. 56.

Aşadar, textul românesc tipărit este o traducere după o versiune greacă, pe care nu o cunoaştem sau după versiunea greacă anonimă cuprinsă în ms. gr. 63, iar textele româneşti din ms. rom. 2740 şi 5654 sînt traduceri după textul grecesc al lui Ralis.

Şi *Zabava fantaziei* de care se ocupă autorul *Coordonatelor* ..., p. 218 şi 222 este o traducere făcută cu ajutorul unui intermediar grecesc [17].

Opera veneţianului J. Francesco Loredano : *Gli Scherzi geniali* a fost tradusă şi publicată în greacă în 1711 [18] de Iacumis Malachis Kastrisios [19] sub titlul : Παίγνια τῆς φαντασίας. În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea opera veneţiană se traduce şi în limba română cu ajutorul intermediarului grecesc sub titlul : *Zabava fantaziei*. Traducerea română s-a păstrat în manuscris în mai multe copii, de pildă în manuscrisele rom. din Biblioteca Academiei 1793, 1831, 2798, 2985, 3060, 5996 şi 5997. Cuprinsul acestei opere care a atras atît pe greci cît şi pe români este moral şi educativ. Autorul Loredano îşi imaginează cam ce ar fi spus unele personalităţi din antichitatea greacă şi romană în anumite împrejurări.

Cercetînd textul manuscriselor amintite mai sus cu tipăritura greacă a operei lui Loredano am putut stabili următoarele :

Ms. rom. 1793 are o prefaţă a lui Constantin Vîrnav, biv vel medelnicer, care mărturiseşte că a găsit primele 10 capitole deja traduse de un oarecare dascăl şi atunci şi el, ca un plugar care se osteneşte cu lucrarea pămîntului ca să culeagă apoi roade şi să îndestuleze cu ele şi pe alţii, a tradus şi ultimele două capitole şi cu multă osteneală a scris împreună cele 12 capitole pentru ca cititorii să le citească ,,cu dragoste'' şi cu ,,înţelegere''.

Constantin Vîrnav a alcătuit deci un volum cu cele 12 capitole, care formează prima parte a operei, a adăugat o scurtă prefaţă, în care arată că opera (precum se precizează în prefaţa versiunii greceşti) este a veneţianului Francesco Loredano, că a fost ,,alcătuită în limba italienească iar de pe aceasta tălmăcită pe limba grecească'', de unde traduce el în româneşte.

La sfîrştul celor 12 cap. găsim şi *Însemnările* lui Malachis la capitolele respective, din care lipsesc *Însemnările* capitolelor 11 şi 12, ultimele foi ale manuscrisului fiind rupte..

Versiunea română este o traducere fidelă a textului grecesc. Aşa cum în textul grecesc fiecare capitol este precedat de o dedicaţie către cutare sau cutare : Iacob Gadis sau Petru Mihail etc. şi de un rezumat al capitolului respectiv ὑπόθεσις (pricina), tot aşa este şi în textul românesc.

Comparînd textele româneşti din cele şapte manuscrise între ele şi cu textul grecesc am făcut următoarele constatări :

Mss 1793, 1831, 2798, 3060 şi 5996 cuprind mai mult sau mai puţin completă prima parte a operei lui Loredano ; ms. 2985 toate cele 24 de capitole, iar ms. 5997 cuprinde cele 12 capitole din partea a doua.

Comparînd textele primei părţi, ca şi cele din a doua între ele, am ajuns la concluzia că prima parte este aceeaşi traducere în mai multe copii, deşi textul grecesc a fost folosit de primul traducător, de Constantin Vîrnav, precum şi de copistul manuscrisului 2985, care a completat textul traducînd şi ultimele 12 capitole, sau se poate admite şi ipoteza că copistul manuscrisului 2985 a avut un prototip cuprinzînd întreaga operă, pe care el a copiat-o.

---

[17] Cf. Ariadna Comariano-Cioran, *Academiile domneşti din Bucureşti şi Iaşi*, p. 244, unde semnalăm pentru prima dată că versiunea română s-a făcut după un intermediar grecesc.

[18] A doua ediţie în 1789.

[19] Se afirmă că Malachis Castrisios este cretan (Börje Knös, *L'Historie de la littérature néo-grecque*..., Uppsala, 1962, p, 372), dar în două epigrame, una semnată de Gheorghe Parusios şi alta de Gheorghe Patusas, autorul vestitei enciclopedii, stilizatorul traducerii lui Malachis, se precizează că este din Thessaloniki : Θεσσαλονικέα, Θεσσαλονίκης εὔπνουν ἄνθος (Thessalonikeului, floare parfomată a Thessalonikului). Epigramele sînt publicate de Emile Legrand, *Bibliographie hellénique du XVIIIe siècle*, vol. I, p. 100—101.

Textele părţii a doua din mss. 2985 şi 5997 sînt de asemenea identice. Nu este exclus ca unul să fie copie după celălalt.

Iată un scurt fragment al versiunii româneşti în comparaţie cu textul grecesc, intermediarul versiunii româneşti a operei lui Loredano.

Παίγνια τῆς φαντασίας, ed. din 1789 p. 130

Ὁ θάνατός μου, ὦ ὡραιοτάτη Κλεοπάτρα, δὲν εἶχεν αἴσθησιν ὁποῦ νὰ ἐπίκραινε περισσότερον τοὺς πόνους μου, παρὰ τὸν χωρισμόν σου. Ἐπίστευα πῶς δὲν ἠμπόρουν νὰ σφαλίσω μὲ εὐτυχίαν τοῦτα τὰ μάτια, ἀνίσως καὶ προτήτερα δὲν ἐστοχαζόμουν τὴν γαληνότητα τοῦ Ἡλίου μου.

Ms. rom. 1793, f. 58r.

Moartea mea o prea frumoasă Kleopatro, nu avea simţire care să fi întristat mai mult durerile ei fără numai despărţirea ta. Credeam cum că nu puteam ca să închid cu norocire ochii aceştia de n-aş fi privit mai înainte cu luare aminte liniştirea Soarelui meu.

Cu mici deosebiri ortografice sau fonetice, toate textele traducerii româneşti sînt identice.

Mai precizăm că traducerile operelor voltairiene din această epocă, atît în greacă cît şi în română, identificate şi semnalate pentru prima dată de noi în articolul : *Voltaire şi Giovanni Del Turco, traduşi în limba română pe la 1772*, Bucureşti, 1944, sînt elaborate din ordinul împărătesei, în vederea îndeplinirii aspiraţiilor sale politice. Alex. Duţu acceptă acest fapt numai pentru traducerile greceşti, dar nu şi pentru cele româneşti : „S-a pretins, spune el, că aceeaşi raţiune a prezidat ambele penetrări... Desigur că, alcătuită de Voltaire cu intenţia de a susţine lupta imperiului rus împotriva celui otoman, *Le Tocsin des rois* şi *Traduction du poème de Jean Plokof* au fost traduse de Eughenie Vulgaris, pentru a face cunoscută în rîndul grecilor lupta eliberatoare a trupelor ruseşti ; desigur că cele două versiuni greceşti au fost cunoscute cărturarilor români, care s-au oprit exact la aceleaşi opere", că ele apar „ca transpuneri a unor scrieri voltairiene capabile să dea un răspuns frămîntărilor din mediul românesc" şi că „selectarea operelor voltairiene se datora, aşadar, însuşi spiritului în care fuseseră scrise acestea" [20]. Această afirmaţie nu poate fi plauzibilă pentru următoarele motive. Atît în greacă cît şi în română, opusculele voltairiene au fost traduse concomitent, între anii 1771—1772, deci traducătorului român nu i-a fost posibil să cunoască versiunile greceşti pentru ca ele să-i sugereze o traducere în limba română şi procurînd textul francez să-l folosească la elaborarea traducerii române. Dacă versiunile greceşti ar fi pătruns înainte de 1772 în mediul românesc, atunci, firesc, traducătorul român, conform obiceiului din acea vreme, s-ar fi servit de textul grecesc pentru a-l transpune în limba română. Faptul că tălmăcitorul român s-a servit de originalul francez este o dovadă peremptorie că acest text i-a fost înmînat de cercurile ruseşti, cum a fost înmînat şi lui Vulgaris. Dacă în mîinile Ecaterinei opusculul *Le Tocsin des rois* a ajuns la începutul anului 1772, înainte de a fi circulat încă în Franţa, cum era cu putinţă ca acest text să fi fost procurat de cărturarii români ?

E mai mult ca sigur că textul francez al opusculelor voltairiene a fost înmînat traducătorilor grec şi român de către cercurile ruseşti pentru a-l transpune în limbile lor naţionale, ca să pună spiritele în mişcare.

Am socotit necesar să facem completările şi precizările de mai sus pentru clarificarea unor probleme importante ale istoriei literaturii şi culturii româneşti din secolul al XVIII-lea.

---

[20] Alexandru Duţu, *Explorări în istoria literaturii române*, Bucureşti, 1969, p. 72—73.

„Structuralismul genetic" şi „şcoala sociologică" rusă din anii douăzeci

Traducerea în limba română a culegerii *Sociologia literaturii* din articolele, studiile şi conferinţele lui Lucien Goldmann [1] a mers în întîmpinarea interesului manifestat pentru demersurile acestui fiu vrednic al României, încă de cînd principalele direcţii ale cercetărilor sale au fost prezentate cititorilor de la noi de către Paul Cornea [2]. Nu încape îndoială că şi fenomenul în sine e simptomatic. Şi nu pentru că L. Goldmann ar fi jalonat calea de constituire a unei noi discipline, ci pentru că pledoariile sale au coincis cu o necesitate resimţită în cercuri diferite şi în sensuri diferite. Am mai arătat în altă parte de ce considerăm că ceea ce face în fond L. Goldmann nu e sociologia literaturii [3]. Însă atestarea sau nu a unei atari apartenenţe importă puţin. Esenţialul e că L. Goldmann a relevat convingător marile posibilităţi încă nevalorificate ale cercetării sociologice a literaturii. Pentru că lumea s-a cam săturat de justificări — mai întotdeauna mai mult sau mai puţin improvizate, ale unei abordări neştiinţifice a problemelor literaturii. Există parcă o obsesie a inefabilului, incognoscibilului, inexprimabilului. Sau, în alţi termeni, — se porneşte parcă printr-o înţelegere tacită de la premiza axiomatică potrivit căreia literatura e un fenomen neraportabil, că e un fenomen „în sine", ce nu poate fi interpretat decît prin confruntarea lui cu propria lui existenţă etc. Însă „realismul naiv", al cărui elogiu îl făcuse cu atîta strălucire Lenin în *Materialism şi empiriocriticism*, i-a mobilizat firesc pe alţii împotriva unei atari concepţii defetiste, înarmîndu-i cu argumente de necontrazis. Dacă literatura e un fenomen neraportabil, cum se face că ea nu poate fi cunoscută decît printr-o relaţie? „O carte nu există decît în măsura în care este citită", spune într-un loc J.P. Sartre [4]. Citîndu-l, R. Escarpit îşi susţine teza potrivit căreia literatura e un fenomen cu trei dimensiuni — scriitorul, cartea, cititorul [5]. Fără a se ţine seamă de aceste trei coordonate, nu se poate face în mod serios nici istoria literaturii, nici teoria ei. După autorul francez, sociologia literaturii are de cercetat tocmai cele trei laturi ale relaţiei. L. Gold-

---

[1] Editura Politică, Bucureşti, 1972, 295 p.

[2] *Asupra structuralismului în critica şi istoria literară* în „*Revista de istorie şi teorie literară*", tom. 16, nr. 2, 1967, p. 169—179.

[3] În recenzia noastră la cartea lui Hans Norbert Fügen, *Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden*, în „*Revista de istorie şi teorie literară*", tom. 21, nr. 3, 1972, p. 565—568.

[4] *Qu'est-ce que la littérature*? Ed. Gallimard, 1948; cf. Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, *Paris* 1968, p. 11.

[5] *Vol. cit.*, p. 6.

mann are însă în vedere altceva. E în afară de orice îndoială că evoluţia, dezvoltarea literaturii nu poate fi considerată un joc al hazardului. Dealtfel, anumite corespondenţe între dezvoltarea social-istorică pe de o parte şi procesul de continuă înnoire a literaturii pe de alta au fost mai demult sesizate. Pentru spaţiul francez R. Escarpit aminteşte, ca de o operă de pionierat, de cartea Doamnei de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, apărută în 1800. Apoi îl citează cu deosebire pe Taine [6]. Ocupîndu-se de aceeaşi tradiţie în Germania, Hans Norbert Fügen acordă prioritate lui Herder, iar apoi, după ce îi citează pe Goethe şi Schiller, fixează, ca un moment de răscruce, opera lui Hegel [7]. Şi într-un studiu şi în altul se acordă atenţie deschiderii largi operate în materie de marxism. Escarpit dă o înaltă apreciere contribuţiei lui Plehanov. Dar de bună seamă Plehanov a făcut doar începutul, după el au venit alţii şi de la această descendenţă se revendică şi L. Goldmann. Se consideră discipol şi continuator al lui Lucacs. Prin descoperirea legilor care guvernează relaţiile reciproce dintre bază şi suprastructură, marxismul a oferit interpretării sociologice a literaturii o temelie teoretică solidă şi o metodologie generală. Însă aplicarea concretă a principiilor era firesc să fi fost făcută în mod diferit în cazul fiecărei serii în parte. Pentru a aprofunda cercetarea literaturii Goldmann apelează la descoperirile structuralismului. Dar se desolidarizează de structuralismul static şi se declară adept al unui structuralism dinamic, istoric. În această disociere se pare că trebuie căutat punctul de plecare : evoluţia istorică se cere a fi examinată nu ca evoluţia unei structuri, ci ca un proces de continuă destructurare şi restructurare. În fapt, astfel ni se oferă un nou mod de a se explica fenomenul, dealtfel cunoscut, al rămînerii în urmă a conştiinţei în raport cu existenţa. Explicabil, fiecare individ izolat devine conştient doar parţial şi întotdeauna deformat de semnificaţia proceselor de destructurare şi restructurare la care participă. În legătură cu aceasta Goldmann introduce noţiunea de ,,conştiinţă posibilă", adică acea conştiinţă pe care dezvoltarea social-istorică o reclamă, dar care niciodată nu se poate realiza complet la nivelul unei conştiinţe izolate şi nici chiar la nivelul unei conştiinţe de grup social. Există însă — după Goldmann — grupuri şi personalităţi ,,privilegiate". Grupurile ,,privilegiate" sînt clasele sociale, întrucît prin chiar constituirea şi rolul lor în istorie ele sînt împinse să-şi sintetizeze experienţa istorică într-o ,,viziune asupra lumii"[8] globală şi atotcuprinzătoare. Personalităţile ,,privilegiate" sînt oamenii înzestraţi, geniali, care ridică la un înalt nivel de coerenţă ,,conştiinţa posibilă" a unui moment istoric dat. De aici îşi trage izvorul existenţa omologiilor dintre structurile artistice ale unor capodopere literare şi structurile ideologice ale modului în care clasele sociale devin conştiente de interesele şi destinul lor istoric. ,,În acest sens, scriitorul nu reflectă conştiinţa colectivă, aşa cum a crezut timp îndelungat o sociologie pozitivistă şi mecanicistă, ci, dimpotrivă, împinge spre un grad de coerenţă foarte avansată structurile pe care această conştiinţă le-a elaborat în mod relativ şi rudimentar"[9].

N-avem intenţia să reconstituim aici în toate laturile ei teoria ,,structuralismului genetic" a lui Lucien Goldmann, care este prea atotcuprinzătoare şi prea detaliat elaborată pentru a putea fi rezumată sumar. Dar nădăjduim că pînă şi cele cîteva crîmpeie pe care noi am încercat să le adunăm, pot asigura o idee asupra folosului pe care cercetarea literară îl are de extras dintr-o asemenea ipoteză de lucru. Goldmann propune şi o foarte argumentată întemeiere metodologică a cercetării literare, în cazul căreia — iarăşi reţinem doar cîteva repere — se porneşte de la opera, de la receptarea ei cît mai comprehensivă, pentru ca pe baza acestei atente

---

[6] *Ibidem*, p. 8—9.

[7] Hans Norbert Fügen, *Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden*, ediţia a V-a, Bonn, 1971, p. 4—13.

[8] E posibil ca termenul să derive de la rusescul ,,mirovozrenie", eventual prin filiera germană — ,,Weltanschauung".

[9] *Vol. cit.*, p. 139.

investigaţii să poată fi propusă o ipoteză explicativă de lucru privind „omologul" ei, adică structurile mentale ale grupului social pe care îl exprimă. Apoi ipoteza se verifică printr-o nouă analiză, de astă dată foarte detaliată, a operei ca structură, deci ca totalitate de elemente componente — de la sistemul de personaje pînă la stil şi expresie, care determinîndu-se reciproc se află în acelaşi timp şi într-o relaţie definibilă de determinare cu întregul. Ceea ce captivează în această metodologie este tocmai grija de a-l feri pe cercetător de cele două capcane, pe care mulţi, pierzînd busola, n-au reuşit la un moment dat să le evite — pierdere din vedere fie a specificului şi a originalităţii operei, fie a necesităţii de a o încadra într-o structură mai vastă [10].

Dar luînd contact cu toate aceste aspecte extrem de interesante ale concepţiei lui Goldmann, ne-a mai izbit ceva : asemănarea ei uimitoare cu o teorie mai veche, a unei şcoli care din motive variate a fost nevoită să-şi întrerupă demersurile înainte de a putea recolta roadele investigaţiilor şi ale ipotezelor de lucru. Avem în vedere noua „şcoală sociologică" rusă, înfiripată în prima jumătate a anilor 20 ai secolului nostru şi al cărei moment de apogeu coincide cu a doua jumătate a deceniului [11]. Evident, nici nu poate fi vorba de vreo analogie completă, însă unele „consonanţe" sînt mai mult decît semnificative.

Ele se referă în primul rînd la problema „subiectului" operei. După L. Goldmann „relaţiile între opera într-adevăr importantă şi grupul social care — prin mijlocirea creatorului — *se relevă a fi, în ultima instanţă, adevăratul subiect al creaţiei* sînt de acelaşi ordin ca relaţiile dintre elementele operei şi ansamblul ei" [12]. Din aceeaşi perspectivă Goldmann reliefează insuficienţa „sociologiei conţinuturilor", întrucît se mulţumeşte a vedea în opere „*o reflectare* a conştiinţei colective", în timp ce sociologia structuralistă vede în ea „unul din elementele constitutive cele mai importante ale conştiinţei colective ..." [13]. Cu 45 de ani în urmă, polemizînd cu reprezentanţii „criticii reale" premarxiste care de asemenea reduceau analiza sociologică la extragerea semnificaţiilor reflectării, V.F. Pereverzev scrie : „Existenţa tocmai de aceea organizează opera artistică, pentru că constituie nu doar obiectul reprezentării ci şi subiectul ei" [14]. Şi mai departe : „Aşadar, primul pas al cercetării marxiste a unui text poetic constă în efortul de a găsi prin obiectul reprezentării artistice *subiectul* acesteia, de a găsi în cele reprezentate

---

[10] În acest context nu putem să nu ne exprimăm dezacordul cu concluzia lui Goldmann, în virtutea căreia el exclude din „structurile înglobante" ale operei tocmai istoria literaturii, pe motiv că „nu ne pare să fie o structură semnificativă autonomă" (*vol. cit.*, p. 151). Sîntem de părere contrarie şi sîntem convinşi că analiza şi cercetarea nu se vor complica, ci dimpotrivă se vor simplifica, dacă se va presupune de la început că în cazul unei opere literare se cer a fi luate în consideraţie cu necesitate ambele structuri înglobante — şi „istoria literaturii" şi „grupul social de care se leagă opera studiată".

[11] În centrul şi în fruntea acestei şcoli a stat V. F. Perevezev (1882—1968) — critic marxist participant la lupta revoluţionară ilegală în Rusia ţaristă, arestat şi surghiunit în repetate rînduri. Încă înainte de revoluţie, ridicîndu-se împotriva „criticii reale" şi a şcolii istorico-culturale (iar mai tîrziu şi împotriva şcolii formale) el a încercat să fundamenteze o orientare sociologică a criticii marxiste în volume dedicate operei lui Dostoevski (1912) şi Gogol (1914). După Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie, alături de Lunacearski şi Frice a condus redacţia primei *Enciclopedii literare* sovietice. A fost profesor la Universitatea din Moscova, unde a condus un grup de discipoli (Bespalov, Pospelov, Foht ş.a.), împreună cu care a editat în 1928 culegerea programatică *Literaturovedenie*. După 1934 orientarea sa a fost acuzată de revizuire a marxismului şi sociologism vulgar. Pereverzev şi Bespalov au fost reprimaţi. (Reabilitaţi în 1956, Bespalov — post mortem). Eliberîndu-se, Pereverzev n-a reluat vechile cercetări, ci s-a dedicat unor probleme ale literaturii ruse vechi. Pospelov e unul din cei mai de seamă teoreticieni ai literaturii în U.R.S.S, iar V. Focht — autor al unor lucrări fundamentale referitoare la istoria literaturii ruse din secolul al XIX-lea.

[12] *Vol. cit.*, p. 173. Sublinierile aparţin autorului.

[13] *Ibidem*, p. 175.

[14] V.F. Pereverzev, *Neobhodimîie predposîlki marxsistskovo literaturovedenia*, în volumul *Literaturovedenie* — Academia de stat de ştiinţe artistice, Moscova, 1928, p. 14.

pe acela care reprezintă"[15]. „În loc de a se căuta explicarea operei poetice prin studierea realităţii care vorbeşte prin ea, explicarea se caută în realitatea despre care se vorbeşte în ea"[16]. Există anumită analogie şi în modurile în care se abordează problema rolului activ al creatorului de operă. După Goldmann, „personalitatea cea mai puternică este aceea care se identifică cel mai bine cu vîrsta spiritului, adică cu forţele esenţiale ale conştiinţei sociale în ce are aceasta activ şi creator"[17]. Pentru I. Bespalov „capodopera şi un mare scriitor sînt ceea ce sînt nu pentru că sînt individuali şi irepetabili în general, ci pentru că la ei şi-a găsit o expresie *individuală* ceva mai general — literatura timpului dat, stilul scriitorului dat"[18]. În ansamblul concepţiilor avansate de reprezentanţii şcolii sociologice ruse, există şi interesante încercări de a explica cauzele şi natura analogiilor dintre structurile mentale ce se nasc în procesul dezvoltării istorice şi structurile artistice. Terminologia folosită e foarte diferită de cea propusă de L. Goldmann, însă concluziile se apropie. Dacă Goldmann vorbeşte de destructurare şi restructurare, după Pospelov „oricare grup social, cu timpul, uneori destul de des, intră în zodia unor noi relaţii sociale şi trebuie să li se adapteze". Adaptarea se impune ca o necesitate obiectivă, însă subiectiv ea este întotdeauna „neobişnuită, neprevăzută şi nedorită", noile cerinţe apar ca „anormale, nefireşti, întîmplătoare" — pentru a începe să nu mai fie receptate aşa, ele se cer a fi „canonizate" şi poezia (literatura, arta) împlinesc această misiune canonizîndu-le mai ales la nivelul „acelei sfere largi şi parţial aflate în penumbră a conştiinţei umane în care reprezentările concret existente despre realitate se înbibă nemijlocit şi inconştient de reacţiile şi aprecierile emoţional-volitive, formînd toate împreună o lume în miniatură — subiectivă, de sine stătătoare, ce se exteriorizează direct în realitatea relaţiilor diurne, concrete, între oameni". Această trăire subiectivă a necesităţii obiective se dovedeşte a fi cea mai rezistentă în raport cu modificările ce se impun. „Poezia contracarează inerţia conştiinţei umane, uşurînd grupului social calea grea, dar inevitabilă, a dezvoltării istorice"[19]. Asemănarea dintre această concepţie şi împingere spre „coerenţă" în formula lui Goldmann bate la ochi.

Există în sfîrşit asemănări şi în metoda şi chiar în domeniul rezultatelor obţinute. După Goldmann, pe baza analizei cît mai comprehensive a operei se obţine o ipoteză de lucru referitoare la propriul ei subiect, care ipoteză se verifică apoi prin analiza amănunţită a structurii artistice în continuă confruntare cu structurile mentale (ideologice) ale subiectului. După Pospelov, contactul iniţial cu întregul operei trebuie să ducă la descoperirea „complexului social-psihologic" prin care se exprimă subiectul [20], pentru ca apoi, pe această bază, structura operei să fie analizată la nivelul diferitelor straturi care o alcătuiesc [21]. Deci : de la considerarea comprehensivă a operei ca un întreg, la descoperirea factorilor sociali formativi, iar apoi — pe baza acestor descoperiri — la explicarea amănunţită a tuturor elementelor constitutive ale operei — tematica, sistemul de imagini (de personaje, cu o atenţie specială pentru cele principale), stratul compoziţional, expresie, stil. Procedînd după metoda sa, Goldmann a dat o nouă interpretare unor opere ale lui Pascal şi Racine, descoperindu-le omoloage unui curent extremist în sînul jansenismului. Aplicînd metoda „şcolii sociologice", M. Foht, în analiza poemului *Demonul* de Lermontov, i-a găsit şi lui o structură mentală omoloagă în starea de spirit a unei anumite pături a nobilimii de neam, care văzîndu-se înlăturată de la conducerea treburilor

---

[15] *Vol cit.*, p. 15.

[16] Idem, p. 16.

[17] *Vol. cit.*, p. 117. Vom adăuga în treacăt că aceeaşi concepţie a apărat-o în tratarea temei geniului Vl. Maiakovski în poemele *Omul* şi *Vladimir Ilici Lenin*.

[18] I. Bespalov, *Problema literaturnoi nauki, vol. cit.*, p. 31.

[19] Gh. Pospelov, *K memodike istoriko-literaturnovo issledovania*, vol. cit. p. 62—67.

[20] *Vol. cit.*, p. 62 şi 67.

[21] Dealtfel la Pospelov găsim cu anticipaţie, formulată extrem de laconic, şi definiţia „clasică" a structurii în care „fiecare parte deserveşte întregul, iar întregul — fiecare parte" (p. 58).

statului de nobilimea birocratică şi camarila de curte, îşi sublima neadaptarea şi nemulţumirea prin afişarea unei „mîndre disperări". Nu ne interesează deocamdată în ce măsură sînt îndreptăţite concluziile şi într-un caz şi în altul. Am vrut doar să semnalăm consonanţele care ne-au atras atenţia şi am putea continua cu exemple, dar sperăm că şi cele reliefate sînt suficiente pentru o „notă", care de la început a fost plănuită să nu depăşească dimensiunile unei consemnări.

Ne rămîne doar să încercăm măcar să răspundem la întrebarea: dar cum se explică totuşi consonanţa? Deocamdată nu putem avansa decît presupuneri. E posibil ca rolul de „mediator" să-l fi avut Lucacs, care în timpul emigraţiei în U.R.S.S. a colaborat strîns cu reprezentanţii şcolii sociologice. În *Enciclopedia literară*, unele articole sînt chiar semnate în colaborare de Pospelov şi Lukacs [22]. Dar nu poate fi exclusă nici supoziţia unor „confluenţe" datorită implicării aceloraşi izvoare. Oricum, ni se pare că problema ar merita să fie cercetată.

Mihai Novicov

Pledoarie pentru o bibliografie a literaturii române

Mai ales după hotărîrea de a se elabora în sfîrşit un tratat de *Istorie a literaturii române* a început să se discute la noi tot mai frecvent despre necesitatea unor lucrări documentare ajutătoare. Absenţa instrumentelor bibliografice de lucru constituie una dintre pricinile esenţiale care au întîrziat şi continuă să întîrzie această lucrare cu adevărat prestigioasă pentru istoriografia literară românească. Căci, lipsit de asemenea unelte, care să-i ofere posibilitatea unei orientări bibliografice rapide, cercetătorul este nevoit să investească eforturi enorme pentru despuierea unor materiale foarte vaste, în scopul aflării unor date nu o dată de importanţă minoră în ansamblul sintezei pe care o întreprinde. Firește, încercări de acest fel, soldate cu apariţia unor volume de utilitate incontestabilă, au existat şi la noi, bibliografierea parţială a periodicelor, de exemplu, dar asemenea iniţiative au rămas totuşi sporadice, neîmplinind nici pe departe nevoile domeniului. Din păcate, discuţiile pe această direcţie au avut şi ele un caracter mai mult sau mai puţin întîmplător, încheindu-se arareori prin formularea unor cadre organizatorice cu perspective certe de lucru. Fiindcă lucrările de acest tip necesită trudă consecventă şi timp îndelung, alcătuirea lor implicînd, prin urmare, existenţa unor colective relativ dezvoltate, care să cunoască temeinic normele ştiinţifice internaţionale — colective care nu-şi pot găsi nicăieri un loc mai potrivit decît înlăuntrul Institutului de istorie şi teorie literară. În contextul eflorescenţei culturale de astăzi, literare îndeosebi, strădania unui singur om, oricît de energic şi pasionat, nu ajunge pentru a duce la capăt asemenea întreprindere. Fără îndoială, ne gîndim la o bibliografie generală, care să cuprindă întreaga literatură română, vizînd, în măsura în care explicitarea fenomenului artistic o cere, şi domeniile înrudite. Desigur, se pot formula numeroase obiecţii în legătură cu lipsa de cadre specializate ori cu dificultăţile uriaşe ce vor trebui învinse — toate reale în parte sau în total — un singur lucru însă nu poate fi chestionat, şi acesta este esenţial, — nevoia acută de a începe această lucrare fundamentală,

---

[22] De pildă, articolul *Roman* (*Literaturnaia enţiklopedia*, vol. IX, Moscova, 1935). Prima parte (p. 773—795) e semnată de Pospelov, iar partea a doua — *Romanul ca epopee burgheză* (p. 795—831) — de Lucacs.

fără de care istoria literară românească nu se poate dezvolta în ritmul impus de progresele disciplinei în străinătate. Cît priveşte principiile care vor hotărî ordonarea materialelor într-un mod sau altul, ele pot fi stabilite în urma unor dezbateri creatoare pe baza lucrărilor de acest profil elaborate sau în curs de elaborare în alte ţări. Drept exemplu în acest sens, ilustrativ, ni se pare, poate sluji, printre altele, *Bibliografia literaturii polone „Noul Korbut"* (*Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut"*), aflată în lucru la Institutul de cercetări literare din Varşovia, din care avem în faţă trei din volumele consacrate romantismului[1].

După cum se vede, lucrarea poartă în titlu, în semn de cinstire, numele lui Gabriel Korbut, unul dintre umaniştii polonezi de felul lui Linde, Estreicher şi Kolberg, care au pus bazele unor opere monumentale, pentru înfăptuirea cărora au fost înfiinţate ulterior instituţii întregi. Aşadar, este un omagiu pe deplin meritat, adus celor treizeci de ani de muncă neîntreruptă pe care G. Korbut i-a investit în înjghebarea celor patru volume ale primei bibliografii a literaturii polone. Concepută ca un „manual informativ, destinat celor care studiază ştiinţific istoria literelor polone", cartea este împărţită pe epoci care cuprindeau, în afară de puţine poziţii culturale de natură mai generală, date ample despre biografia scriitorilor, înşiruirea cronologică a operelor şi lista lucrărilor interpretative. Golurile mari existente încă de la început mai ales în ceea ce priveşte ambianţa social-istorică şi frămîntarea de idei, goluri la care s-au adăugat odată cu trecerea timpului de la apariţie scriitori şi opere noi, care nu avuseseră cum să intre în redacţia iniţială, au făcut necesară aducerea la zi a bibliografiei; oportunitatea şi eficienţa instrumentelor de acest gen se realizează în mare măsură prin rotunjirea datelor conţinute. Această responsabilitate şi-a asumat-o Institutul de cercetări literare din Varşovia, care şi-a luat ca partener principal pentru publicare Institutul editorial de stat (P.I.W.) şi ca ajutori Editura ştiinţifică de stat (P.W.N.) şi Editura literară (W.L.).

Discuţiile au început încă din anul 1950, concepţia editorială suferind modificări substanţiale în cursul timpului. Iniţial se considera că este suficientă o reeditare revăzută şi adăugită a bibliografiei întocmite de Gabriel Korbut. În 1952, însă, recenzenţii au conchis că dactilograma care, deşi completată numai cu elementele de primă necesitate, era de patru ori mai mare decît originalul, nu corespundea cerinţelor cercetării moderne, aşa că s-a renunţat la ea. Abia în 1963 lucrarea capătă o formulă de lucru definitivă; tot în acest an a apărut şi primul volum : *Literatura polonă veche, Poziţii generale şi anonime* (*Piśmiennictwo staropolskie. Hasła ogolne i anonimowe*). Conform acestui plan care figurează pe clapele interioare ale supracoperţii, „Noul Korbut" se compune din cinci serii a cîte trei volume, fiecare triptic corespunzînd unei epoci delimitate în istoria literaturii polone : *Literatura polonă veche*, *Iluminismul* (*Oświecenie*), *Romantismul* (*Romantyzm*), *Literatura pozitivismului şi a Młodei Polska* (*Literatura pozytywizmu i Młodej Polski*) şi *Literatura secolului XX* (*Literatura XX-ego wieku*). În afară de aceste cincisprezece volume, scriitorilor A. Mieckiewicz, J. Słowacki şi J. Kraszewski li se vor consacra tomuri monografice speciale, dată fiind imensitatea operei şi a preocupărilor pe care le-au stîrnit. Din motive similare, creaţia lui H. Sienkiewicz, B. Prus, E. Orzeszkowa, St. Wyspiański, J. Kasprowicz şi St. Żeromski va servi ca material pentru încă două volume. Ultimul volum va cuprinde periodicele literare. Deşi numerotarea respectă curgerea în timp în cadrul istoriei literare, ordinea apariţiei volumelor nu este, era de aşteptat, cea cronologică, ea fiind hotărîtă în ultimă instanţă de mărimea colectivelor şi de cantitatea de muncă necesară strîngerii, structurării şi asamblării materialului bibliografic. Iată de ce pînă acum, după aproape zece ani, se mai află în lucru numai şapte din volumele preconizate la început; patru din volumele nominale, două din *Literatura pozitivismului şi a Młodej Polska* şi cel închinat periodicelor. Pe parcursul elaborării, unele din hotărîrile iniţiale ale Comitetului redacţional

[1] *Bibliografia literaturii polone „Nowy Korbut"*. *Romantismul*, vol. VII (A—J), Varşovia, 1968, 526 p. ; vol. VII (K—O), Varşovia, 1969, 556 p. ; vol. IX(P—Z), Varşovia, 1972, 704p. — toate elaborate de colective aflate sub conducerea Irminei Śliwińska şi a lui Stanisław Stupkiewicz.

au fost modificate. Se stabilise, de pildă, ca informaţiile să se oprească la anul 1950. Datorită duratei mari a procesului de publicare, de la momentul încheierii adunării materialelor şi pînă la tipărirea lor, trecea de fiecare dată un timp relativ lung, în care apăreau numeroase elemente noi. În consecinţă, aproape în cazul fiecărei epoci a fost nevoie ca, pe lîngă cele trei volume proiectate, să se mai alcătuiască încă unul, care să conţină poziţiile bibliografice de ultimă oră, şi, eventual, erata pentru corijarea greşelilor strecurate în cele anterioare. În felul acesta, spre exemplu, prima serie s-a oprit la 1958, a doua la 1966, iar a treia la 1970. Îmbunătăţirile de conţinut ale „Noului Korbut" se concretizează în primul rînd prin adăugirea ultimelor două epoci din istoria literaturii polone: perioada dintre cele două războaie şi anii Poloniei Populare. De asemenea, în cadrul fiecărui triptic (practic tetralogii) a crescut simţitor numărul poziţiilor de cultură generală, menite să sugereze platforma din care a crescut fenomenul literar, şi al scriitorilor, chiar dacă selecţia lor a fost făcută după criterii mai riguroase.

Aceasta fiind croiala în mare a *Bibliografiei literaturii polone*, nu e lipsit de interes a cunoaşte dispunerea materialului înăuntrul seriilor, luînd ca model *Romantismul*; principiile directoare în acest caz sînt valabile pentru toate celelalte serii. Perioadei romantice, spuneam, i s-au dedicat trei volume alfabetice şi alte trei nominale: Mickiewicz, Słowacki şi Kraszewski, deci şase, plus al şaptelea destinat completărilor. Dintre acestea, în curs de publicare mai sînt trei: Mickiewicz, Słowacki şi Addenda. Asemenea celorlalte serii, *Romantismul* — ne referim la volumele alfabetice — se încheagă din două despărţituri mari, evident inegale. În prima, plasată de obicei în volumul întîi, sînt adunate poziţiile bibliografice legate de epoca romantică, judecată în ansamblul ei sub raporturile teoretic, metodologic, estetic, istoric etc. Această „introducere" este formată, la rîndul ei, din două părţi (poziţii generale şi istoric-organizatorice), amîndouă cuprinzînd elemente apropiate care se întregesc unele pe altele. Partea întîia se constituie şi ea tot din două grupaje. *Romantismul în Europa* adună lucrările privitoare la geneză (declaraţii literare, preromantism), denumire, epoca în istoria culturii, curent (studii generale, clasicism şi romantism, estetică şi critică literară, genuri şi specii literare, motive), evoluţia în diverse ţări, monografii despre scriitorii mai importanţi şi izvoare bibliografice, iar *Romantismul în Polonia* menţionează titlurile care informează despre trecerea la romantism în Polonia (lupta dintre clasicişti şi romantici, începuturi), despre literatura (dezvoltarea conştiinţei literare, studii generale, moştenirea romantismului, critica literară, motive literare, limbă şi stil) şi ideologia (filozofie, mesianism, idei politico-sociale) romanticilor polonezi, despre viaţa ştiinţifică şi literară (fondul general al ştiinţei şi culturii, periodice, teatru, viaţa literară), în sfîrşit, despre receptarea literaturilor străine în acest răstimp (engleză, franceză, germană şi altele). A doua parte, în schimb, tinde să sugereze tiparele organizatorice ale fenomenului literar, oferind un scurt istoric (nume, membri, principii, activitate, evoluţie, ecouri) şi date bibliografice în legătură cu instituţiile (societăţi, grupări, biblioteci) care au contribuit la viaţa spirituală a epocii. Unele din rubricile pomenite se desfac în altele şi mai de amănunt.

A doua despărţitură, cea mai însemnată, circumscrie într-o dispunere alfabetică pe creatorii de literatură şi personalităţile istorice şi de cultură care au avut o legătură mijlocită sau directă cu lumea artelor. Volumul întîi (numerotat: VII), pe lîngă despărţitura „introductivă", cuprinde scriitorii ale căror iniţiale se încadrează între A—J, al doilea (VIII) literele K—O, iar al treilea (IX): P—Ż, împlinit fiind cu o *Addenda* şi indicele de nume. În principiu, cele patru volume apărute pînă acum (vol. XII: J.I. Kraszewski) se opresc cu bibliografierea materialelor la anul 1964, adăugirile din vol. IX continuînd-o pînă în 1970.

Datele despre fiecare scriitor şi epoca lui sînt aşezate cronologic, în rubrici de sine stătătoare, unele permanente, altele nu — în funcţie de complexitatea creaţiei care dă şi întinderea subîmpărţirilor. Două exemple: Aleksander Fredro, mare dramaturg şi poet, şi Karol Fałkowski, mai puţin însemnat — sînt lămuritoare. În cazul lui Fredro avem ilustrate următoarele rubrici: numele şi prenumele însoţite de anul naşterii şi al morţii în paranteză, genurile de literatură

în care s-a impus, scurt itinerar biografic, bibliografia creaţiei [date complete despre fiecare operă originală (titlul, specia, anul elaborării, apariţii ulterioare, eventuale traduceri în alte limbi etc.) despre traduceri, opere care i s-au atribuit pe nedrept, autografe, culegeri de opere şi ediţii complete, scrisori (cui, cînd şi unde se află), documente diverse — toate acestea completate de un indice de titluri] şi a lucrărilor critice şi istorico-literare despre biografie şi operă [1 — monografii sau schiţe monografice; 2 — lucrări referitoare la biografie (amintiri, cuprinderi generale şi contribuţii); 3 — interpretative (a — cuprinderi generale şi contribuţii, ecouri peste hotare: b — studii, articole şi recenzii poloneze şi străine despre unele opere); 4 — recenzii despre ediţii complete sau de opere alese]. Karol Fałkowski, în schimb, este prins în aceleaşi rubrici generale, cărora li se adaugă încă una: cea a pseudonimelor şi a criptonimelor cu care a semnat, dar, pe de o parte, subîmpărţirile sînt aproape inexistente, pe de alta, titlurile sînt foarte puţine. Fişa lui bibliografică va arăta astfel destul de săracă; numele, prenumele şi anii vieţii, pseudonime şi criptonime, genurile în care s-a impus, date biografice, bibliografia operei (inclusiv scrieri) şi lucrări despre (cîteva recenzii).

Cît despre volumele nominale, ţintind aceeaşi finalitate, vor avea, neîndoielnic, aceeaşi compoziţie, cu deosebire că bogăţia materialului îngăduie de astă dată subîncrengături mai numeroase. Că este aşa, o dovedeşte expresiv singurul volum de acest fel apărut în 1966, cel despre J.K. Kraszewski. O astfel de structurare a materialului bibliografic, mergînd de la general spre particular, face posibilă urmărirea relativ uşoară a cutărei opere în ansamblul creaţiei scriitorului apoi, de asemenea, situarea acestuia în perimetrele naţionale şi proiectarea pe fundalul european al epocii respective.

Faţă de originalul lui Gabriel Korbut, *Romantismul* din bibliografia în discuţie înregistrează îmbunătăţiri vizibile. Limitele temporale între care era cuprins iniţial, 1820—1863, sînt lărgite înspre înapoi, înglobînd şi scriitorii care, deşi debutează înainte de 1820, trăiesc şi creează pînă aproape de a doua limită, adesea depăşind-o. Aceasta a mărit mult numărul personalităţilor fişate, număr redus cu două nume în comparaţie cu versiunea de început, datorită selecţiei mai stricte. Tot aşa, s-au înmulţit poziţiile bibliografice generale despre cultură, istorie şi organizatorice, colectivele de redacţie vădind în acest sens o îndrăzneală binevenită. Perfecţionarea metodelor de lucru, concretizată în corijările de formă şi conţinut aduse vechiului Korbut, fac din *Bibliografia literaturii polone* un ajutor preţios, care corespunde întrutotul exigenţelor cercetării din vremea noastră. Fiindcă realizarea în planul naţional sau internaţional a sintezelor largi de istorie literară, ceea ce înseamnă, subliniem, dezvoltarea disciplinei ca atare, va fi sensibil uşurată de întocmirea a cît mai multe lucrări de această factură. De aci imperativul alcătuirii unei bibliografii similare şi în ţara noastră.

Stan Velea

Manuscriptum

Inițiată de regretatul Perpessicius cu scopul de a valorifica prețiosul fond de documente și manuscrise al Muzeului literaturii române, dar nu numai al acestuia, condusă apoi de noul director al Muzeului, Al. Oprea, revista „Manuscriptum" se dovedește, număr de număr, unul dintre periodicele cele mai importante de care dispune cercetarea istorico-literară românească actuală. Glasuri autorizate au subliniat în mai multe rînduri rolul hotărîtor pe care îl joacă „Manuscriptum" în dezvoltarea acelui aspect al istoriei literare — descoperirea și punerea în circulație a documentului revelator — fără de care nu ar fi posibile exegezele monografice și sintezele. Este pentru prima dată în cultura noastră cînd o revistă își asumă sarcina deloc ușoară de a publica în exclusivitate texte inedite ale scriitorilor, de la simple răvașe ocazionale pînă la întinse lucrări beletristice, și de a le însoți cu explicații și comentarii științifice capabile să le integreze fără dificultate într-o operă definitiv încheiată. Meritul cel mai mare al responsabililor revistei constă în capacitatea de a selecta și prezenta materialul documentar în așa fel încît să suscite nu numai interesul, firesc, al specialiștilor, dar și curiozitatea, justificată, a unui foarte larg public iubitor de literatură. Ariditatea, monotonia, academismul, considerate caracteristici ale culegerilor de documente, sînt evitate, în cazul de față, prin alternarea ineditelor semnificative dar lipsite de senzațional, cu altele care conțin și o evidentă notă de spectaculos. Varietatea scriitorilor publicați și comentați (de la clasici la contemporani, de la cei mărunți pînă la cei iluștri, de la epigramiști și foiletoniști la autorii de ample construcții poetice, epice sau dramatice), numărul mare al cercetătorilor solicitați să-și valorifice descoperirile, aducerea cu curaj în prim plan a dificilelor și delicatelor probleme de transcriere și interpretare, de datare, localizare și atribuire a paternității, avansarea unor ipoteze surprinzătoare și acribia în restituirea originalelor, toate acestea fac din „Manuscriptum" o publicație vie, atrăgătoare, modernă. Aspectul de „magazin" al revistei, beneficiara, printre altele, și a unei iconografii excepționale, nu impietează cu nimic asupra caracterului ei riguros științific, girat, la majoritatea contribuțiilor, de competența și prestigiul unor istorici literari de marcă.

Cele patru numere apărute în anul 1972 ilustrează cît se poate de exact aprecierile de ansamblu întreprinse mai sus, aprecieri care se referă, bineînțeles, la toate cele nouă numere difuzate pînă acum. În ultimele patru numere sînt cuprinși scriitori din toate perioadele literaturii române (chiar dacă, după cum ușor se poate observa, literatura veche și premodernă au o pondere mult prea mică față de cea a secolelor al XIX-lea și mai ales al XX-lea, carență ce ar putea fi, credem, remediată în numerele viitoare, pentru că manuscrise inedite, de pildă din secolul al XVIII-lea, se găsesc încă destule în biblioteci și colecții). Ne întîmpină, așadar, Dosoftei, Stolnicul Cantacuzino, Budai-Deleanu, Heliade, Kogălniceanu, Hasdeu, Ion Ghica, Maiorescu, Eminescu, Creangă, Caragiale, Macedonski, Ibrăileanu, Davila, Duiliu Zamfirescu, Matei Caragiale, Minulescu, Goga, Rebreanu, Camil Petrescu, Panait Istrati, Ar-

Rev. ist. teorie lit., tom 22, nr. 2, P. 289–294, București, 1973

ghezi, Sadoveanu, Blaga, Agîrbiceanu, Vianu, Călinescu, Perpessicius şi încă mulţi, mulţi alţi scriitori şi oameni de cultură, a căror imagine se întregeşte uneori substanţial prin aducerea la cunoştinţă a noi date despre viaţa şi opera lor. Notele, explicaţiile, comentariile, menţiunile critice sînt semnate în bună măsură de componenţii redacţiei (Al. Oprea, Constandina Brezu, Diana Cristev, Corin Grosu, Nicolae Florescu, Romulus Vulpescu), dar şi de universitari şi cercetători ştiinţifici de vocaţie din toate generaţiile (Şerban Cioculescu, Dan Simonescu, Ovidiu Papadima, Horia Oprescu, D. Păcurariu, Mircea Zaciu, M. Gafiţa, Elena Piru, Emil Manu, Marin Bucur, D.D. Panaitescu, Cornelia Bodea, Nicolae Liu, George Muntean etc.). Diversitatea rubricilor, unele permanente (*Revelaţia documentului*, *Per aspera ... ad astra*, *Epistolar*, *Scriitori români în arhive străine*, *Scriitori străini în arhive româneşti*, *Restabiliri*, *Spicuiri*, *File de album*), altele ocazionale (*Destăinuiri*, *Ipoteze*, *Fişă autobiografică* etc.) contribuie decisiv la acea alternare de tipuri de documente de care am amintit. Cît despre prezentarea grafică (Victor Maşek) şi iconografie (portrete inedite, facsimile, autografe, caricaturi, desene), sinceri să fim, nu ştim să existe în momentul de faţă, la noi în ţară, o altă publicaţie care să se situeze la un nivel atît de înalt sub raport valoric, al bunului gust şi al realizării tehnice. Este o adevărată plăcere să urmăreşti, ca să dăm exemple numai din nr. 1/1972, grafia calmă, ponderată a lui Rebreanu, scrisul nervos, neliniştit al lui Eminescu, literele parcă desenate ale lui Caragiale, eleganţa unei scrisori în ruseşte a lui Hasdeu, autografele lui Victor Hugo şi T.S. Eliot, splendidul album de fotografii Ion Minulescu[1].

O analiză detaliată a sumarului celor patru numere din „Manuscriptum", pe care le recenzăm acum, este, din motive lesne de înţeles, imposibilă. În aceste patru numere sînt inserate circa 150 de contribuţii documentare, fiecare dintre ele, într-o mai mare sau mai mică măsură, necesară şi utilă. Ne mulţumim, de aceea, regretînd că lăsăm la o parte o mulţime de fapte demne de tot interesul, să atragem atenţia asupra acelor texte inedite şi asupra acelor comentarii care ni se par ca avînd o importanţă particulară pentru istoria noastră literară, pentru efortul acesteia de a valorifica ştiinţific moştenirea literară naţională.

În nr. 1/1972, la rubrica *Revelaţia documentului*, Cornelia Bodea şi Mihai Mitu publică şi interpretează erudit, sub titlul ...*Pentru începutul limbei româneşti*... o senzaţională scrisoare în limba română a lui Ion Budai-Deleanu către Petru Maior, izvor de prim ordin nu numai pentru completarea datelor biografiei autorului *Ţiganiadei*, dar, mai ales, pentru precizarea preocupărilor reprezentanţilor de frunte ai Şcolii Ardelene în domeniile istoriei, politicii, literaturii, lingvisticii. Citäm din această importantă epistolă a lui Budai-Deleanu un fragment emoţionant prin relevarea dragostei de ţară a cărturarului şi rîvnei depuse pentru luminarea poporului: „Cetit-am toate cărţile besericeşti, toate manuscripturile moldoveneşti, silitu-m-am şi cuvintele lor cele obicinuite a culegere, cu un cuvînt, mulţi ani am trebuit să-mi petrec vremea numa cu aceste; şi pe lîngă aciasta cu mult uricioasă pînă la greaţă alcătuire, scrierea şi tălmăcirea cuvintelor, ce lucru nemulţămitor este acesta nimen nu ştie-va, numa cel ce au cercat; deci nu rău zice Scaliger într-un loc, că pre care ar vrea Zeii să-i pedepsească pre aciastă lume, nu-i pot dare mai mare certare, decît să facă Lexicoane!... De multe ori, luptîndu-mă cu neajunsul cărţilor trebuincioase, ba şi cu alte lipse, îmi vinea să arunc toate în foc, dar iubirea părintească pururе mă trăgea înapoi, ca să nu mă fac ucigători fătului meu cel întîi născut! Trecîndu-mi furoarea cea de întîi, iară căutam cu ochi miloşi şi-l cuprindeam cu aceieşi dragoste ca mai nainte" (p. 58).

Un interes aparte suscită rubrica *Per aspera ad astra*, în care Nicolae Liu transcrie *in extenso* un text capital pentru orice viitor studiu despre Liviu Rebreanu: conferinţa *Cum am scris Răscoala*, din 26 iunie 1943. Captivante şi adesea paradoxale, destăinuirile romancierului

---

[1] Sînt, desigur, şi unele neglijenţe şi erori în revistă, de la netraducerea sau traducerea inexactă a unor texte (nr. 4, p. 159 — 166) pînă la ignorarea unor cercetări anterioare (nr. 4, p. 6—8) sau chiar acceptarea unor ipoteze fanteziste (nr. 1, p. 33), dar ele nu sînt caracteristice.

cu privire la întregul proces de filtrare, de la formele primare pînă la cea definitivă, a substanței cărții sale, sînt precedate de o patetică profesie de credință în arta scrisului — „o ocupație pe care n-o pot împlini decît cei chemați anume și după o muncă mai istovitoare sufletește ca toate celelalte îndeletniciri omenești" — și în „taina creației" : „Toate planurile, organizările, pregătirile, rezumatele, inclusiv cuvintele, sînt lutul pe care scriitorul îl modelează conștient ; suflul de viață, adică tocmai ceea ce transformă lutul, creația adevărată, o dăruiește tot scriitorul, dar dincolo de voința și de știința lui, dă i zestrea divină ce i-a fost hărăzită de destin". (p. 109). O altă conferință a lui Rebreanu, de data aceasta despre Eminescu, datînd din anul 1925, publică același Nicolae Liu în secțiunea intitulată *Zile cu trei sori în frunte* ; tonul dominant al discursului este acela al veneratiei pioase iar ideea lui de bază poate fi rezumată în fraza : „În sufletul și-n opera unui poet mare se concentrează toate aspirațiile nobile ale neamului care i-a dat viață" (p. 15).

Tot în acest număr văd pentru prima dată lumina tiparului excelenta piesă de teatru într-un act *Divagațiuni* de Anton Holban, comentată la obiect de Nicolae Florescu, prima parte a remarcabilului *Jurnal intim* al lui Al. Davila, cuprinzînd perioada detențiunii sale din 1898 la închisoarea din Pitești, publicat de D.D. Panaitescu, în sfîrșit, provenit din arhiva Lucian Blaga, un jurnal al Emiliei Bardach, prietenă a lui Ibsen, plin de referiri cu privire la relațiile ei cu celebrul autor al *Constructorului Solness*. Fiecare din aceste prețioase contribuții ar merita să fie mai pe larg discutate, din păcate spațiul nu ne permite împlinirea unei asemenea satisfacții.

Atenția deosebită pe care o acordă revista „Manuscriptum" corespondenței inedite a scriitorilor, acestei surse esențiale de informații multiple și exacte, este ilustrată în cazul de față prin publicarea unui număr de scrisori ale lui Caragiale (către I. Al. Brătescu-Voinești, Alceu Urechia, Octavian Goga), Paul Zarifopol (către Caragiale), M. Kogălniceanu (către fiul său Constantin și către nora sa Adela), Hermiona Asachi-Quinet (către Victor Hugo), B.P. Hasdeu (către Franz Miklosich), T.S. Eliot (către Alfred Margul Sperber), toate — și mai cu seamă cele ale lui Kogălniceanu — avînd darul să confere un plus de autenticitate imaginii noastre despre expeditorii și, cîteodată, despre destinatarii lor.

Nr. 2/1972 al revistei se deschide sub semnul centenarului Heliade. Un pregnant portret al marelui cărturar, semnat de Șerban Cioculescu, precede o scrisoare a lui Heliade (datată 8 iunie 1848, Islaz) către generalul Gh. Magheru, în care conducătorul oștirii revoluționare, îndemnat fiind să-și adune în grabă „dorobanții și alți armați", este solemn încredințat că „isbînda este a nației". Urmează două epistole ale lui A.G. Golescu (martie 1849, Paris) către Heliade și Tell, aflați la Londra, ambele scrisori dezvăluind, așa cum se precizează în comentariul care le însoțește, „o frămîntare continuă, o zbatere tragică, în condiții materiale precare, de a găsi calea și cele mai eficiente metode pentru afirmarea acelui spirit revoluționar, capabil să transforme o mișcare de emigrație într-o acțiune eficientă, de importanță capitală în istoria României moderne" (p. 10). La rubrica *Dosar academic*, Petre Popescu-Gogan scoate la lumină trei documente heliadești din ultimii ani de viață ai președintelui Societății Academice : o alocuțiune din 1867, axată pe ideea că limba este un factor esențial în consolidarea unității naționale ; o scrisoare din 1869, prin care Heliade își înaintează demisia din funcția de președinte al Societății Academice, pe motiv că s-au comis „abateri și călcări ale Statutelor și Regulamentului acestei Societăți" ; în sfîrșit, o altă scrisoare, cu același subiect, tot din 1869, adresată Ministrului Cultelor și Instrucțiunii Publice.

Rubrica *Per aspera ... Ad astra* se impune, și în acest număr, ca una din secțiunile de enorm interes ale revistei. Mihail Straje aduce la cunoștința cititorilor „două subțirele caiete cu versificări incipiente ale adolescentului Macedonski, versificări anterioare apariției volumului *Prima Verba* "(p. 86). După o succintă descriere a manuscriselor, considerate pe bună dreptate „labor ator" al plachetei de debut a lui Macedonski, Mihail Straje reproduce cinci poeme de certă influență romantic-pașoptistă (două pasteluri, o elegie, un marș și o odă), precum și

corecturi şi modificări ale poemei *Tînărul bătrîn*. Sperăm că publicarea în întregime a acestor elocvente caiete macedonskiene se va înscrie printre intenţiile de viitor ale revistei, căci asemenea preţioase descoperiri legate de debutul unuia dintre marii noştri poeţi nu pot rămîne numai în stadiul de semnalare şi exemplificare.

Procesul de creaţie al operelor proprii, conferinţa lui Camil Petrescu din 15 mai 1943, publicată de Dan Smîntînescu, este un document de reală însemnătate pentru definirea omului şi a operei şi pentru înţelegerea acelei tehnici originale, atît de mult discutate, a romancierului. Afirmînd că „un roman ... este o sursă de suferinţe pentru mine", că „n-am lucrat în viaţa mea cu plăcere", Camil Petrescu îşi mărturiseşte cu dezinvoltură maniile, ticurile, obsesiile scriitoriceşti, dar, totodată, şi în primul rînd, marea ardere interioară, „elanul sufletesc", sentimentul de responsabilitate, de „jertfă", caracteristice, după el, creatorului cu personalitate. O mulţime de amănunte inedite despre *Ultima noapte ...*, *Patul lui Procust*, *Mioara*, *Suflete tari* etc., unele prezentate amu zant, altele cu amărăciune sau revoltă, toate însă semnificative pentru mentalitatea şi temperamentul autorului, conferă textului lui Camil Petrescu o notă aparte de jurnal al operei.

Într-adevăr, „un nevinovat amuzament", dar nu numai atît, ci şi un reflex al unei severe conştiinţe şi inteligenţe critice (după cum judicios observă Şt. Aug. Doinaş), poeziile în limba germană şi în limba română ale lui Titu Maiorescu constituie o adevărată surpriză pentru cei obişnuiţi să vadă în mentorul *Junimii* un spirit întotdeauna grav şi permanent cenzurat. O poezie ca aceea intitulată *De Crăciun, 1882*, scînteietor joc de cuvinte şi de rime, revărsare de voioşie, de umor şi de imaginaţie, pare pur şi simplu extrasă dintr-o carte a lui Arghezi. Secţiunea *Maioresciana* se întregeşte în chip fericit cu fragmente din ceea ce Geo Şerban numeşte „un tezaur neexplorat", adică din *Însemnări zilnice*, pînă acum numai parţial publicate, în pofida importanţei lor de toată lumea recunoscute.

Din sumarul acestui număr mai reţinem, ca deosebit de utile pentru istoria literară, pe lîngă partea a doua a *Jurnalului intim* al lui Al. Davila, scrisorile lui Vasile Pîrvan către surorile sale, publicate de Marin Bucur, lucrarea de licenţă a lui Pompiliu Constantinescu cu privire la *Critica lui Titu Maiorescu şi influenţa ei în literatura română*, încredinţată tiparului de Ovidiu Papadima, precum şi textul unei alte conferinţe, de data aceasta a lui G.M. Zamfirescu, al cărei subiect — *Poetică şi politică* — îi prilejuieşte lui Al. Oprea formularea unor observaţii cu caracter mai general asupra scriitorului — conştiinţă a epocii sale.

Nr. 3/1972 al revistei „Manuscriptum" surprinde printr-o binevenită iniţiativă : editarea unor opere literare din literatura română medievală, în transcriere cu litere latine. Începutul este făcut cu un text prea puţin cunoscut al mitropolitului Dosoftei, şi anume cu traducerea prologului dramei *Erofili* a poetului cretan din secolul al XVII-lea, Gheorghios Chortatzis. Sînt reproduse 154 de versuri, în două transcrieri paralele : o transcriere exactă din chirilică, cu păstrarea tuturor particularităţilor de limbă ale traducătorului, realizată de Rodica Iovan, şi o transcriere modernizată, mult mai uşor de urmărit de un cititor nespecialist, realizată de Romulus Vulpescu. Micul studiu introductiv al lui Dan Simonescu pune în evidenţă calitatea superioară a traducerii, precum şi semnificaţiile ei în contextul întregii opere a mitropolitului.

Semicentenarul Duiliu Zamfirescu—sărbătorire UNESCO — este marcat printr-o incursiune în vasta corespondenţă a scriitorului, publicîndu-se şapte scrisori de tinereţe către Macedonski (cu lămuriri preţioase asupra perioadei debutului în „Literatorul") şi alte trei, mai tîrzii, către Kalinderu şi Elie Dăianu. La rubrica *Ipoteze*, M. Gafiţa încearcă să delimiteze contribuţia celor doi autori (Şt. Vellescu şi Duiliu Zamfirescu) ai piesei *Prea tîrziu*, jucată fără succes în 1884 pe scena Teatrului Naţional, şi din datele puse în discuţie se poate ajunge la concluzia că elementele principale ale compoziţiei, pe care le întîlnim şi în alte lucrări ale lui Duiliu Zamfirescu, aparţin romancierului, nu actorului, coautor probabil de circumstanţă.

Secţiunea *Proză, teatru, critică* se remarcă prin caracterul oarecum particular al unor inedite aparţinînd lui Rebreanu, Gib I. Mihăescu şi Ibrăileanu. Două capitole din „romanul cu

cheie" *Şarpele*, operă de tinereţe, neterminată, ne înfăţişează un Rebreanu dispus să reactualizeze (cu o oarecare lipsă de discreţie) drama pasională, atît de cunoscută, a căsniciilor succesive ale Nataliei Negru cu poeţii St. O. Iosif şi Dimitrie Anghel. Fragmentelor reproduse li se adaugă, ca miez al comentariului semnat de Nicolae Liu, extrase din caietul de creaţie al romanului, cuprinzînd titlurile capitolelor, dezvoltarea conflictului pe subcapitole, scene şi replici, precum şi o schiţă de portret al principalului personaj feminin. Pe linia unor preocupări mai vechi, Diana Cristev prezintă piesa de teatru *Don Juan de Mârşani* de Gib I. Mihăescu, al cărei text, după cum se poate observa în urma publicării lui, se înrudeşte, ca problematică, cu cel al nuvelei *La Grandiflora*. Surpriza unui Gib I. Mihăescu autor al unei comedii de moravuri nu este mică şi, trebuie să recunoaştem, cunoscutul prozator ar fi putut deveni, dacă ar fi perseverat, un dramaturg dintre cei mai populari. În sfîrşit, comentînd adnotările de lectură ale lui Ibrăileanu de pe paginile cărţilor lui Lovinescu, Ileana Vrancea reuşeşte să demonstreze importanţa unor asemenea „confidenţe realmente nedestinate tiparului, singurele prilejuri în care textul nu suferă în nici un fel autocenzura impusă de ideea comunicării — fie şi într-un viitor îndepărtat — cu un eventual lector" (p. 70).

Piese de rezistenţă ale numărului se dovedesc, de asemenea, documentele publicate în cadrul rubricii *Per aspera ... Ad astra*. Prin intermediul lui Emil Manu, care face o seamă de consideraţii subtile asupra manuscriselor minulesciene, ni se relevă existenţa unui „laborator poetic" şi în cazul autorului *Romanţelor pentru mai tîrziu*, contrar părerii curente după care poetul era un artist spontan, nepreocupat de forma şi conţinutul poeziilor sale. Cît despre confesiunea din 1962 a lui Ion Agîrbiceanu, consemnată de Mircea Zaciu, aceasta se dovedeşte extrem de utilă pentru mai buna cunoaştere a vieţii şi a genezei unora dintre operele marelui povestitor transilvănean, cu atît mai mult cu cît ea reprezintă ultima destăinuire, ultimul bilanţ dinaintea sfîrşitului.

Din punctul de vedere al valorii documentelor literare puse în circulaţie, nr. 4/1972 al revistei „Manuscriptum" este, după opinia noastră, un adevărat număr de referinţă pentru întreaga colecţie. El se deschide, spectaculos, cu publicarea, din păcate doar fragmentară, a unui manuscris eminescian de imens interes : traducerea tratatului lui Theodor Rötscher, *Arta reprezintaţiunii* (*reprezentărei*) *dramatice*, manuscris puţin cunoscut şi rar invocat, în pofida importanţei lui capitale pentru determinarea preocupărilor spirituale ale poetului. Este, desigur, meritul lui Marin Bucur, editorul şi comentatorul textului, de a se fi aplecat cu maximă atenţie asupra acestei lucrări a lui Eminescu, şi de a fi văzut în ea mai mult decît o simplă traducere, cum se pare că s-a întîmplat pînă acum[2]. Valoarea cu totul ieşită din comun a traducerii, demonstrează Marin Bucur, constă în faptul că ea „prefigurează limbajul modern filozofic din perioada interbelică", fiind „o enciclopedie de termeni noi, de definiţii pentru un cîmp de activitate intelectuală abia iniţiată la noi", cu alte cuvinte, „nu ... un document complimentar la biografia poetului, ci o operă" prin care „se întemeiază forme româneşti neîntîlnite pînă atunci, cu o putere a expresiei nealterată pînă astăzi". Subscriind la aprecierile de ansamblu şi de detaliu ale lui Marin Bucur cu privire la această traducere eminesciană, aşteptăm din partea istoricului literar o editare integrală a manuscrisului pe care cu drept cuvînt îl consideră o revelaţie.

Publicarea primei scrisori literare a lui Ion Ghica se înscrie, fără îndoială, în aceeaşi categorie a revelaţiilor. Succint dar savuros memorial de călătorie, epistola este o originală descriere a peripeţiilor unui voiaj al beiului de Samos în Arhipelag şi pe coastele Asiei Mici,

---

[2] Aici ar fi trebuit menţionată, credem, contribuţia mai veche a lui Ion Dumitrescu, *Introducere la un studiu despre ucenicia muncii artistice la Eminescu*, în „Limbă şi literatură", IX, 1965, p. 79—100, articol de tip academic, erudit, cuprinzînd o biografie a lui Rötscher, o analiză a operei acestuia, precum şi numeroase observaţii asupra afinităţilor între concepţia estetică a lui Eminescu şi estetica lui Rötscher.

descriere realizată cu o artă cu nimic inferioară celei pe care o cunoaștem din scrisorile „clasice". Un competent studiu critic al lui Nicolae Liu ne convinge că această scrisoare, datînd din 1858, adică cu 21 de ani mai înainte de începerea celebrei corespondențe cu Alecsandri, nu îi este adresată acestuia, cum s-a crezut, ci lui Grigore Alexandrescu, de care memorialistul era legat printr-o caldă prietenie.

Celelalte contribuții documentare importante se referă la literatura secolului al XX-lea, ca întotdeauna, cea mai bogat și mai variat reprezentată în revistă.

Aniversarea a 75 de ani de la nașterea lui Tudor Vianu este marcată prin trei inedite care, poate nu numai din întîmplare, corespund perioadelor de început și de sfîrșit ale carierei ilustrului cărturar. Văd astfel lumina tiparului atît prima lucrare de seminar a lui Vianu, o analiză în spiritul lui Mihail Dragomirescu a *Glossei* eminesciene, cît și două conferințe radiofonice (despre Eminescu și despre *Firea și valoarea cărții*) din ultimii ani ai vieții, exemplare meditații umaniste asupra destinului poetului național și al rolului cărții în istoria omenirii.

În ipostaze oarecum neașteptate — o curioasă caracteristică a acestui număr! — ne apar cîțiva scriitori intrați în conștiința cititorilor ca maeștri ai unei anumite specii literare, dar care, constatăm acum, nu s-au sfiit să abordeze și altele, cu rezultate uneori notabile. Din manuscrisele rămase de la N.D. Cocea, de exemplu, sînt transcrise fragmente din două piese de teatru, *Sub coasa morții*, comedie dramatică în trei acte, și *Petite princesse d'Orient*, comedie în trei acte. Romancierului Ionel Teodoreanu îi sînt publicate trei frumoase poeme elegiace (*Autoportret*, *Poarta albastră*, *Tristețe*) scrise cu puțin timp înaintea morții. Perpessicius este prezent cu un substanțial capitol din romanul de tinerețe *Fatma sau Focul de paie*, Ion Vinea cu o culegere de maxime, iar Gh. Brăescu cu satira în trei acte *Poker — surprise*. Tot în această categorie s-ar putea încadra și *Jurnalul intim* (capitolele finale) al lui Al. Davila, text de excepție, care se va impune cu siguranță ca un model al genului în literatura noastră.

Regretînd încă o dată că lipsa de spațiu nu ne-a permis o mai amănunțită analiză a conținutului celor patru numere din 1972 ale revistei „Manuscriptum", încheiem prea sumara noastră prezentare, mărturisindu-ne speranța că această valoroasă publicație de istorie literară își va onora și în continuare renumele de care se bucură în rîndul tuturor iubitorilor de literatură.

Andrei Nestorescu

Petru Vaida, Dimitrie Cantemir şi umanismul,

Edit. Minerva, 1972, 309 p. (Universitas)

Personalitatea lui Dimitrie Cantemir reintră, în timpul din urmă, în atenţia cercetătorilor literaturii şi culturii noastre vechi datorită complexităţii preocupărilor acestui mare cărturar, preluîndu-se tot ceea ce cercetările anterioare au stabilit definitiv în legătură cu el, dar aducîndu-se şi contribuţii fundamentale la reinterpretarea unor date mai puţin luate în discuţie. O asemenea contribuţie o constituie şi cartea lui Petru Vaida, care fundamentează, printr-o cercetare deosebit de atentă, datele umaniste, coordonatoare, ale personalităţii lui Dimitrie Cantemir.

Meritul cel mai important al cărţii este că, prin relevarea umanismului operei lui Cantemir, autorul îl încadrează pe acesta mai intim în cultura românească, trecînd peste aparenţele cosmopolite care l-ar izola în tabloul general al gîndirii româneşti din secolul al XVIII-lea.

Organizată în cinci secţiuni, cartea ia în discuţie în primul rînd ideea de umanism românesc, ceea ce contribuie definitiv, credem, la delimitarea unor trăsături specifice ale acestui curent cultural şi literar în ţările române [1]. Argumentele pe care autorul le aduce în favoarea existenţei unui umanism românesc reprezintă tot atîtea motive pentru a impune în atenţia cercetătorilor un nou punct de vedere pentru cercetarea literaturii şi culturii noastre vechi.

Secţiunea a doua cuprinde sub titlul „Motive umaniste în opera lui Cantemir" analiza a patru astfel de motive : De dignitate hominis, Salus publica (Umanismul civic), De fortuna, Humanitas. Reţine în special atenţia ultimul motiv tratat, Humanitas, în care se studiază concepţia lui Cantemir despre cultură şi anume : concepţia despre civilizaţie şi cultură în general, atitudinea faţă de problemele culturii româneşti şi încercarea de a crea o terminologie filozofică şi ştiinţifică românească. Rezultatele la care se ajunge ne oferă imaginea unui Cantemir „clarvăzător", pentru care civilizaţia nu este apanajul unei singure ţări şi care depăşeşte limitele religioase. Avantajul de a cunoaşte în amănunt cultura şi civilizaţia creştină (orientală şi occidentală) precum şi pe cea a orientului musulman îl duce pe Cantemir la ideea de universalitate a civilizaţiei omeneşti.

De un mare interes apare discuţia pe care autorul o poartă în jurul ideii de limbă română în stare să exprime abstracţiuni filozofice şi ştiinţifice, vorbind despre încercarea lui Cantemir de a crea un asemenea instrument lingvistic. Se relevă, în primul rînd, rolul deosebit de important pe care l-a avut, în secolul al XVII-lea, contactul direct al ţărilor române cu cultura greceas că, contact care a însemnat sfîrşitul culturii româneşti medievale — de limbă slavonă — şi începutul renaşterii culturii româneşti prin accesul pe care începe să-l aibă la valorile culturale universale. Ceea ce este demn de remarcat : cărturarii epocii nu recomandă înlocuirea vechii limbi de cultură — slavona — cu o alta — greaca sau latina —, ci străduinţa lor, şi mai ales a lui Cantemir, de a

[1] A se vedea, în aceeaşi ordine de idei, succintul dar excelentul articol al lui Virgil Cândea, *Umanismul românesc*, în „Studii şi articole de istorie", XVII, 1972, p. 13—23.

ridica limba română la nivelul limbilor clasice, de a o îmbogăți și a-i rafina expresia. Contribuția lui Cantemir este, și aici, fundamentală, iar modul în care Petru Vaida interpretează lexicul științific și filozofic al operelor românești ale lui Dimitrie Cantemir merită toată considerația. Noutatea, pentru epoca respectivă, a unei terminologii vaste, bazată pe împrumuturi savante (direct sau prin calcuri) și care nu a avut ecou nici în contemporaneitate, nici mai tîrziu, face ca interpretarea terminologiei științifice a lui Cantemir să prezinte, încă, dificultăți. Este meritul autorului de a discuta, filozofic și filologic, cîțiva din termenii lexicali utilizați de Cantemir, în mod convingător, și de a atrage atenția asupra necesității de a se preciza, printr-un studiu amănunțit, valoarea lexicului științific al operei lui Cantemir. Această necesitate este exemplificată prin interpretarea unui pasaj din cap. X al *Istoriei hieroglifice*, interpretare care modifică accepțiunea dată de comentatorii anteriori (p. 161 — 163). Autorul insistă asupra necesității de a se cerceta în amănunt terminologia filozofică a lui Cantemir, avînd mereu în vedere limba latină și greacă, eventualele surse, cît și contextul, care modifică uneori scrisul.

Secțiunea centrală a cărții lui Petru Vaida, care dă greutate întregii lucrări, este „Cantemir și antichitatea".

Atitudinea față de antichitate reflectă, în fond, caracterul umanist al operei oricărui cărturar al epocii. Petru Vaida urmărește cu atenție și acribie modul în care, prin opera lui, Dimitrie Cantemir ia atitudine față de valorile civilizației greco-latine. Și asta pentru că principele moldovean urmează o cale evidentă, dar contradictorie, de la o concepție medieval creștină la o concepție umanistă, un proces de laicizare a gîndirii sale filozofice. Pentru că acest mare umanist al culturii române, cel mai mare, a început prin a respinge cu vehemență civilizația antică și a o condamna din punctul de vedere al teologiei ortodoxe. Trecerea de la această atitudine, net negativă, la elogiul umanist al valorilor antice este nuanțat expusă de Petru Vaida, iar încercarea sa de a o explica este cu atît mai meritorie, cu cît nu pare că vrea să impună un punct de vedere definitiv, lăsînd liberă o eventuală discuție ulterioară. Se emite astfel o ipoteză, dar care merită toată încrederea. Pe scurt, Vaida leagă această schimbare spectaculoasă de atitudine, pe de o parte de preocuparea lui Cantemir față de originea latină a românilor și de o din ce în ce mai marcată înclinare spre istoriografie, pe de alta, de studiile făcute la Academia din Constantinopole.

Cum am mai arătat, este remarcabilă urmărirea de către autor a evoluției lui Dimitrie Cantemir spre umanism, relevarea principalelor trăsături umaniste ale gîndirii acestuia, precum și a contradicțiilor și a coexistenței unor idei și concepții teologice medievale, cu idei și concepții laice, renascentiste.

Următoarele părți ale acestei secțiuni sînt dedicate raporturilor dintre gîndirea filozofică a lui Cantemir și stoicism și aristotelism. Capitolele respective pun în evidență, încă o dată, intima cunoaștere de către autor a operei cărturarului moldovean și a contextului filozofic la care o raportează și o discută, evidențiind influențe, asemănări, atitudini diferite, modul în care Cantemir încearcă îmbinarea unor principii de etică și filozofie păgînă, cu dogmele religiei creștine. Căci, dacă gîndirea lui Cantemir cunoaște un proces de laicizare, nu trebuie să uităm, și autorul insistă asupra acestui lucru, că el nu devine ateu niciodată, ci că a tins să separe domeniul științei de cel al credinței, devenind un adept al „adevărului dublu".

Secțiunea „Geneza socială a umanismului lui Cantemir" vine să traseze un tablou al circumstanțelor obiective care au permis apariția și dezvoltarea unui umanism românesc în general și al excepționalei personalități a lui Cantemir, ca cel mai reprezentativ umanist român, în special. Petru Vaida caută, și reușește, să demonstreze că, deși condițiile social-politice ale țărilor române au fost diferite de cele ale Occidentului renascentist, totuși anumite elemente de natură socială au permis și au favorizat apariția și dezvoltarea unei gîndiri și creații umaniste cu trăsături specifice. Este evidențiată atitudinea negativă a lui Cantemir față de regimul nobiliar, generator al anarhiei feudale, atitudine care îl opune net înaintașilor săi, cronicarii

Ureche și Costin. De asemenea, alte trăsături specifice ale gîndirii sociale și istorice ale lui Cantemir sînt critica consecventă a Imperiului Otoman, simpatia față de mișcările sociale țărănești, critica marii boierimi etc., care fac umanismul său mai cuprinzător decît al înaintașilor.

„Înțelegerea" cărții rezumă punctele de vedere din care a fost analizată personalitatea lui Dimitrie Cantemir, pentru a se ajunge la caracterizarea lui ca o personalitate umanistă. Remarcăm lipsa de rigiditate a acestei definiri : „deși definirea lui ca umanist este întemeiată, nu poate fi socotit fără rezerve și integral umanist, om al Renașterii" (p. 266), precum și deschiderea unei alte perspective posibile de interpretare, dat fiind epoca în care Cantemir a gîndit și a scris : *iluminismul*.

Cartea lui Petru Vaida reprezintă o serioasă și valoroasă contribuție la cunoașterea gîndirii lui Dimitrie Cantemir, văzut ca cel mai de seamă reprezentant al umanismului din țările române. Totodată prin discuțiile de ordin general asupra trăsăturilor unui umanism românesc, ale receptării antichității clasice, ale circulației unor idei în epocă, cartea sa oferă bogate sugestii și puncte de vedere deosebit de interesante.

Alături de alte cărți dedicate literaturii și culturii românești vechi apărute în ultimul timp, *Dimitrie Cantemir și umanismul* se evidențiază ca o apariție cu totul remarcabilă.

Mihai Marta

G. Mihăilă, Contribuții la istoria culturii și literaturii române vechi,

Ed. Minerva, 1972, 414 p.

Acest volum, în care G. Mihăilă și-a ordonat o parte din cercetările ultimilor ani — dintre care unele au fost expuse în cadrul unei serii de cursuri speciale ținute la Institutul de limbi și literaturi străine al Universității din București, iar altele au constituit obiectul unor comunicări la congrese și reuniuni internaționale — se distinge printr-o notă aparte în șirul contribuțiilor la studierea literaturii române vechi (nu prea multe, din păcate !) apărute în ultimul timp. Această trăsătură specifică, relevabilă prin prisma rezultatelor ce finalizează cercetarea în cartea de față, este conferită de plusul de profunzime și de adecvare pe care îl asigură învestigării cu adevărat științifice a fenomenelor culturii și literaturii române vechi remarcabila pregătire de slavist a autorului. După opinia noastră, G. Mihăilă se apropie de complexul de probleme pe care îl constituie literatura română veche, scrisă în slavonă și română, din unghiul de vedere al specialistului avizat în chestiunile de cultură ale Europei de sud-est — unghi de vedere ce oferă cea mai favorabilă perspectivă pentru niște explorări profitabile — și cu instrumentarul adecvat descifrării unor noi sensuri și conexiuni în acest domeniu încă atît de puțin cercetat.

Cartea *Contribuții la istoria culturii și literaturii române vechi*, tipărită în excelente condiții grafice de către Editura „Minerva" (casă de editură care încurajează în ultima vreme, cu reușite remarcabile, cercetările de acest fel), cuprinde zece studii și articole, variate ca întindere (unele au mai fost publicate în reviste de specialitate de unde au fost reproduse cu completări, pe care autorul le-a ordonat în trei secțiuni, în cadrul cărora se realizează în acest fel un nivel sesizabil de omogenitate. Un rezumat în limbile franceză și rusă (p. 387—400) — inițiativă lăudabilă a editurii, vizînd sporirea posibilităților de circulație — și un util *Indice de autori* (p. 401—409) completează structura volumului.

În studiul ce deschide prima secțiune a cărții, intitulat *Apariția scrierii slave și pătrunderea ei la nordul Dunării. Răspîndirea în Țările Române a izvoarelor narative despre viața și activitatea fraților Constantin-Chiril și Metodie* (p. 9—77), se face, într-o manieră ce impune

prin excerptarea minuțioasă și exhaustivă a izvoarelor și a bibliografiei de specialitate, o prezentare de ansamblu a scrierilor referitoare la frații Constantin-Chiril și Metodie, începînd cu cele mai vechi copii ale *Vieții lui Constantin-Chiril Filosoful* (în varianta completă și scurtă) și ale *Pomenirii lui Chiril*, cu mențiunile aflate în diversele *cronografii* și în textele vechilor cărturari slavi etc. Descrierile textelor sînt extrem de precise și raporturile dintre ele sînt evidențiate cu scrupulozitate, mai ales că unele dintre ele sînt mai puțin cunoscute literaturii științifice. (Dealtfel, în *anexele* studiului G. Mihăilă editează două astfel de texte: *Slujba catolică a lui Chiril și Metodie*, apărută în ediția transilvăneană *Officia novissima sanctorum* (Cluj, 1779) și *Viața și ostenelele cuviosîlor părinților noștri Methodie și ale lui Constantin carele s-au numit Chiril ...*, din traducerea românească a *Vieților Sfinților*, tipărită la Mînăstirea Neamțului în 1813.) Din întreaga prezentare, cu aspect de vădită sinteză, se poate constata atît faptul că principalele texte, în care se fac referiri la cei doi întemeietori ai culturii slave, au fost cunoscute cărturarilor români, care le-au copiat, tradus și tipărit, cît, mai ales, valoarea copiilor și tălmăcirilor românești și, evident, contribuția oamenilor de carte din țara noastră la conservarea și difuzarea unora dintre cele mai interesante texte din istoria culturii bizantino-slave.

După articolul *Inscripții slave vechi de la Murfatlar-Basarabi* (*Dobrogea*) (p. 78—103), în care specialistul în problemele de slavistică își spune părerea în legătură cu descifrarea interesantelor grafite descoperite în complexul arheologic dobrogean, urmează o altă sinteză consacrată *Istoriografiei românești vechi* (*sec. XV — începutul sec. XVII*) *în raport cu istoriografia bizantină și slavă* (p. 104—163). Realizarea acestui studiu, structurat în trei părți, a căror individualizare se subsumează unei analize în planul evoluției cronologice, ni se pare extrem de utilă prin prisma sistematizării datelor existente pînă acum în istoriografia noastră culturală. Nu lipsesc nici elementele noi care confirmă, încă o dată, stringenta necesitate de reexplorare a acestui inepuizabil tezaur. După trecerea în revistă a cronicilor bizantino-slave aflătoare în copii slavo-române, unele extrem de valoroase prin vechime, este studiată istoria descoperirii și publicării cronicilor românești scrise în limba slavonă. Sînt citate aci patru noi copii ale *Cronicii moldo-ruse*, identificate de autor în două tipuri de compilații: prima, în *Letopisețul lui Nikon*, manuscris din secolul al XVI-lea (aflat la Biblioteca Academiei de Științe a U.R.S.S., cota 32.14.8) și cea de-a doua în trei *Cărți de ranguri* din secolul al XVII-lea (Biblioteca Universității din Moscova, nr. 1340; Biblioteca Publică „Saltîkov-Șcedrin" din Leningrad; Institutul de istorie al Academiei de Științe a U.R.S.S., Secția din Leningrad, Fondul Comisiei arheografice), care, chiar dacă nu aduc fapte noi în privința conținutului, probează, evident, o circulație mult mai extinsă a acestui text în Rusia. Cîteva interesante considerații cu caracter de analiză literară, realizată mai ales prin procedeele exacte proprii filologiei, vizînd compararea cronicilor românești în limba slavonă (și a *Cronografului* lui Mihail Moxa) cu izvoarele lor bizantine și slave și relevarea, și în acest plan, a calităților lor, încheie studiul prezentat.

Ultimele două contribuții incluse în prima secțiune a cărții, consacrate unor chestiuni concrete de literatură română veche, se deosebesc prin factură de studiile ce le preced și, chiar dacă nu aduc în discuție aspecte necunoscute opiniei științifice din țara noastră, ni se par extrem de utile pe linia unor exacte (științifice) și necesare restituirii, cu care cercetătorii moderni sînt datori istoriei vechii noastre culturi. În prima dintre ele este analizată (și editată într-o accepție modernă, însoțită de traducere) solia lui Ștefan cel Mare către dogele Veneției, expusă la 8 mai 1477 în fața Senatului venețian de Ioan Țamblac Paleologul. Acest text de proză istorică medievală, ca și altele de același fel, dictat de marele voievod în limba română, scris în greceşte și păstrat actualmente în traducere italiană reprezintă una din primele concretizări ale „publicisticii" și oratoriei românești vechi, „prețios monument — după cum spunea Hasdeu referindu-se la o altă solie — al elocinței politice a strămoșilor noștri"[1]. În cea de-a doua con-

[1] *Arhiva istorică a României*, tom I, 1865, p. 9.

tribuție sînt comentate — și, la fel ca în cazul precedent, editate și traduse — două dintre scrierile literare ale lui Petru Movilă adresate compatrioților săi (p. 183—228), extrem de importante pentru literatura română veche, al cărui gen oratoric îl ilustrează, după părerea lui G. Mihăilă, cu strălucire. Este vorba de *Sfaturile către Moise Movilă*, tipărite ca prefață într-o parte a tirajului *Triodului înflorit*, apărut la Kiev în 1631, text slavon a cărui importanță poate fi pusă „în istoria culturii noastre ..., alături de sfaturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie ..."[2] și de *Cuvîntarea duhovnicească*, pe care Petru Movilă a rostit-o, „parte în limba polonă, parte în limba română", la Iași, în 1645, cu prilejul căsătoriei domniței Maria, fiica lui Vasile Lupu, cu prințul polon Janusz Radziwił.

În cea de-a doua secțiune a volumului sînt incluse patru studii asupra unora dintre textele bilingve slavo-române din secolul al XVI-lea, importantă etapă premergătoare a literaturii în limba română, studii în care considerațiile privind valoarea lor culturală sînt complinite de o analiză lingvistică și filologică adecvată. Întrucît comentarea lor ar depăși întrucîtva profilul publicației ce adăpostește prezentarea noastră, ne rezumăm la citarea titlurilor lor, îndeajuns de sugestive : *Textele bilingve slavo-române și unele aspecte ale studiului calcului lingvistic* (p. 231—249) ; *Fragmentul de Apostol slavo-român din colecția N. Iorga* (p. 250—260) ; *Sintagma (Pravila) lui Matei Vlastaris și începuturile lexicografiei slavo-române (secolele al XV-lea — al XVII-lea)* (p. 261—306) ; *Contribuții la studiul lexicografiei slavo-române din secolul al XVII-lea* (p. 307—325).

Cea de-a treia secțiune a volumului conține un singur studiu, de apreciabile dimensiuni (p. 327—383), intitulat *Date noi despre originalul slavon al «Învățăturilor lui Neagoe Basarab» și critica unei ipoteze neîntemeiate*, contribuție pe cît de însemnată — capitală, am îndrăzni a zice —, pe atît de așteptată din partea unuia dintre realizatorii recentei ediții a *Învățăturilor*, a unuia dintre cei mai avizați specialiști în această problemă atît de controversată pînă nu demult.

În prima parte a studiului sînt prezentate o serie de elemente noi în legătură cu manuscrisul originalului slavon al *Învățăturilor*, conservat în Biblioteca Națională „Chiril și Metodie" din Sofia, furnizate de o recentă studiere a prețiosului izvod, întreprinsă de către autor. O analiză textologică detaliată, realizată prin compararea originalului slavon cu versiunea românească, i-a permis lui G. Mihăilă nu numai ordonarea normală a filelor manuscrisului sofiot[3], ci și stabilirea structurii de detaliu a originalului, reconstituirea numărului de caiete ce îl formau și calcularea aproximativă a numărului de pagini. Rezultatele la care se ajunge în final, ca și considerațiile privind structura textului, ce au la bază un impresionant travaliu filologic, sînt convingătoare. După calculele autorului, întreg manuscrisul a avut circa 387—390 de file, dispuse în 48 de caiete. Dintre acestea se păstrează, integral sau parțial, 19 caiete : 13, 16, 20, 23—24, 29—30, 33—39, 43—47. Lipsesc integral caietele 1—12, 14—15, 17—19, 21—22, 25—28, 31—32, 40—42, 48, deci, în total, 29 de caiete. Într-adevăr „cu greu s-ar mai putea găsi vreun manuscris slavo-român de asemenea valoare, care să fi ajuns pînă la noi atît de fragmentar" (G. Mihăilă, *op. cit.*, p. 343).

Partea a doua a studiului lui G. Mihăilă este consacrată — simplificînd — expunerii punctului de vedere al autorului în legătură cu problema raportului dintre versiunile slavonă, română și greacă ale *Învățăturilor*. Această parte, în care argumentația filologică este cu măestrie utilizată, reprezintă o necesară luare de poziție vis-à-vis de ipoteza, cu totul neverosimilă, a cercetătorului grec Leandros Vranoussis, potrivit căreia autorul *Învățăturilor* este Manuil din

---

[2] P.P. Panaitescu, *Petru Movilă și românii*, București, 1942, p. 7.

[3] Aflat actualmente în posesia textului slavon, copiat integral, G. Mihăilă pregătește o nouă ediție a acestuia (extrem de necesară), pe care nu ne îndoim că opinia științifică o va primi cu deosebit interes.

Corint, mare retor al Patriarhiei din Constantinopol. Fără a cunoaşte de loc textul slavon şi raportul dintre cele trei versiuni, cercetătorul amintit, pornind de la un manuscris grecesc al scrierii, pe care l-a atribuit fără probe concludente lui Manuil din Corint, a construit această ipoteză [4], neobosindu-se să mai opereze confruntările filologice necesare şi nici măcar să mediteze asupra observaţiilor ce i s-au făcut cu diverse prilejuri.

După ce reia cîteva dintre argumentele construite de diverşi cercetători de-a lungul timpului şi sistematizate, recent, de Dan Zamfirescu, argumente care probează caracterul profund original, puternic ancorat în realităţile specific naţionale, al *Învăţăturilor*, reexemplificîndu-se cu substanţiale trimiteri la texte, G. Mihăilă aduce noi exemple, folosind un aparat filologic extins, care dovedesc fără putinţă de tăgadă traducerea versiunii greceşti după un original slavon. Este, astfel, comentat şi comparat un pasaj din *Cartea înţelepciunii lui Isus, fiul lui Sirah*, întrebuinţată de Simeon Monahul în scrierea sa *Umilinţa*, în capitolul *Despre beţie*, reprodus în *Învăţături* (partea a doua, cap. VI), fragment care este redat în paralel după *Septuaginta*, originalul grecesc al *Umilinţei*, versiunea grecească a *Învăţăturilor*, traducerea prescurtată slavonă a *Umilinţei*, originalul slavon al *Învăţăturilor*, traducerea românească veche a acestora şi textul respectiv din *Biblie* (Bucureşti, 1968); şi, în aceeaşi manieră, alte cîteva fragmente, tot din partea a doua a *Învăţăturilor*, şi anume din *Omilia de Paşti*, atribuită lui Ioan Hrisostomul, din *Scara* lui Ioan Climax şi din *Evanghelia după Matei*.

Concluzia acestei discuţii, a cărei acurateţe analitică merge pînă la considerarea tuturor amănuntelor semnificative, este indutabilă: versiunea grecească este o traducere a originalului slavon. Numele lui Manuil din Corint, conchide G. Mihăilă, ar putea fi invocat, în legătură cu manuscrisul grecesc, numai după producerea unui şir întreg de probe ce ar urma să dovedească traducerea acestui izvod (pe care cu mai mulţi dintre cercetătorii îl atribuie unei epoci ulterioare) de către retorul constantinopolitan. Abia după aceea ar mai trebui argumentat că el l-a tradus, ceea ce înseamnă că urmează să se aducă probe că ştia — şi încă bine — *limba slavonă*" (G. Mihăilă, *op. cit.*, p. 382), fapt ce pare foarte puţin probabil dacă avem în vedere constatările elenistului V. Grecu, bun cunoscător al versiunii greceşti a *Învăţăturilor*...

Volumul de studii al lui G. Mihăilă, a cărui problematică am încercat să o consemnăm mai sus, reprezintă o contribuţie importantă la studierea unor aspecte ale culturii şi literaturii române vechi, privite în perspectiva largă a raporturilor cu literatura şi cultura bizantină şi cea slavă medievală, constituind, în acelaşi timp, un excelent argument pentru continuarea unei valoroase iniţiative editoriale.

Dan Horia Mazilu

Dacia literară subt redacţia lui Mihail Kogălniceanu, studiu introductiv şi ediţie de Maria Platon, Ed. Minerva, 1972

Pentru acela care, din pasiune sau din profesiune, a fost silit să consulte sau să lucreze asupra periodicelor din secolul XIX, şi mai ales din prima sa jumătate, nu mai este nevoie de demonstraţii pentru a susţine utilitatea reeditării critice serioase a principalelor publicaţii periodice din acea vreme. Cine nu-şi aminteşte fişa de bibliotecă cu „deteriorat" sau „micro-

[4] Lansată de Cel de-al II-lea Congres de studii sud-est europene, Atena, mai 1970; reluată la Cel de-al XIV-lea Congres de Studii Bizantine, Bucureşti, septembrie 1971; făcută, în fine, cunoscută nu de mult publicului românesc prin articolul *Texte şi documente româneşti inedite din Grecia. Gîndul şi fapta marelui domn al Ţării Româneşti*, în „Magazin istoric", VI, 1972, nr. 2, febr., p. 6—10.

filme'' sau „nu avem anul'' ! Nu, nu e nevoie să insistăm pentru a convinge pe specialiști de necesitatea unei asemenea întreprinderi. Și totuși ... în general, convingerea nu se transformă în aplicație și realizare. Folosim de aceea acest prilej particular pentru a reaminti lucruri cunoscute, un deziderat comun neîmplinit pînă acum ; folosim acest prilej pentru o nouă pledoarie în favoarea asigurării unor condiții optime de cercetare prin asigurarea tuturor instrumentelor de lucru necesare. Există printre specialiști — mărturisită sau nu — opinia că istoria literară a secolului XIX s-a epuizat ; că lucrurile esențiale s-au spus, că exegezele de pînă acum au descoperit și rezolvat ceea ce era interesant de descoperit și de rezolvat. Adevărul este că — fără a minimaliza cu nimic ceea ce s-a făcut pînă acum în istoria literară a secolului trecut, atît în domeniul documentării cît și al interpretării — avem exegeze dar n-avem (sau avem prea puține) documente, mai binezis posibilități de documentare serioasă asupra epocii. E o banalitate pe care o repetăm fiindcă se pare că este uitată sau neglijată : altceva este un document ținut într-o arhivă și altceva un document reprodus într-o culegere ; altceva sînt niște variante manuscrise și altceva o ediție critică serioasă și competentă ; după cum altceva este un periodic deteriorat și devenit piesă de muzeu și cu totul, cu totul altceva o reeditare — eventual și preferabil critică — a lui. Și dacă în primele două direcții (al editării de documente și a alcătuirii de ediții critice de autori), deși situația e departe de a fi mulțumitoare, s-a făcut și se face totuși cîte ceva — cît și cum nu e aici locul să discutăm — în privința periodicelor pînă acum nu s-a întreprins nimic, nici măcar un microfilm lizibil în marile biblioteci. Și dacă un document sau un manuscris sînt extrem de importante, mai ales pentru personalitatea unui autor individual, un periodic, periodicele, sînt la fel de importante mai ales pentru personalitatea unei epoci. Periodicele înseamnă fluxul schimbului continuu între autorul de literatură și consumatorul de literatură, între scriitor și publicul lui ; periodicul publică literatură și înregistrează reacția publicului asupra ei : nu numai în criticile de specialitate, ci și în măruntele informații — bibliografii, anunțuri de librărie, anunțuri teatrale, notițe informative asupra unor manifestări cultural-literare etc. Cine vrea — și este un lucru care trebuie făcut — să studieze devenirea unei literaturi în relația ei continuă cu cerințele publicului, specialiști sau simpli consumatori, nu se poate lipsi de periodice ; este o influență activă care trebuie luată în seamă în stadiul actual al cercetărilor — acesta este domeniul nou, neexplorat, în care exegezele au încă multe de spus — și în care consultarea periodicelor este indispensabilă. Iar situația actuală a posibilităților de documentare constituie o reală frînă : vechile periodice trebuie să poată fi găsite și citite în mod normal, curent, de orice cercetător interesat.

Credem că din cele de mai sus a rezultat nu numai pledoaria noastră generală, ci și, implicit, meritul deosebit al lucrării de care ne ocupăm în mod special. Poate să nu pară măgulitor a deduce valoarea unei întreprinderi dintr-o carență a domeniului în care ea se exercită, dar realitatea este că în asemenea cazuri meritul devine dublu : nu numai în sine — faptul că împlinește în sine, în particular, un gol esențial — ci și prin sine — nu numai că deschide un drum care trebuie urmat, dar și atrage atenția asupra acestui drum, că amintește printr-un exemplu convingător o necesitate stringentă în istoriografia noastră literară.

Ediția se compune dintr-o introducere, din reeditarea propriu-zisă a „Daciei literare'', din note și, în fine, din bibliografie.

Introducerea este o informată și sistematică prezentare a „Daciei literare'' și a epocii sale, a curentului de la „Dacia literară''. Impresionantă documentarea vastă, „la zi'' (pînă în 1968 cînd a fost conceput studiul), cu tot ceea ce istoria literară a înregistrat în legătură cu acest subiect. Desigur, în unele puncte se pot formula opinii deosebite de ale autoarei, dar, în mare, discuția nu poate afecta ansamblul lucrării care în tot rămîne o bună introducere în materia propriu-zisă.

Editarea faximilată a textului, paralelă transcrierii lui cu caractere latine și ortografie modernă, oferă specialistului textul inițial și deci posibilitatea unei documentări fără dubii, iar

simplilor pasionați de literatură un material prețios dintr-o epocă veche, într-o formă accesibilă.

Excelente sînt notele, informare competentă — pe baza unei bibliografii impresionante care pornind de la lucrări și reviste de bază în istoria noastră literară, ca, de exemplu, *Istoria literaturii* a lui Călinescu sau „Convorbiri literare", merge pînă la „Buletinul topografic" — asupra problemelor în legătură cu soarta și conținutul revistei.

Încheiem, salutînd încă o dată această valoroasă inițiativă individuală și realizare de ținută a unei cerințe stringente în istoria literară actuală și exprimîndu-ne speranța ca ea să nu rămînă singulară, să fie un exemplu și un stimulent pentru noi asemenea întreprinderi, personale sau colective.

Despina Tomescu

Ion Heliade Rădulescu, Scrisori și acte, Ed. Minerva, 1972 (Universitas)

Anul 1972, centenarul morții lui Heliade, a fost marcat editorial prin apariția la „Minerva" a unei masive culegeri de *Scrisori și acte* (ediție îngrijită, texte alese, glosar și indice de George Potra, Nicolae Simache și George G. Potra, cuvînt înainte de Șerban Cioculescu). Volumul cuprinde 147 scrisori ale lui Heliade către diferite persoane și instituții, 156 scrisori adresate soției, 81 scrisori ale acesteia din urmă către Heliade, precum și — în *Addenda* — 64 scrisori și documente variate. Bogăția materialului, în cea mai mare parte inedit, își asociază o cotă înaltă a interesului său istorico-literar. Nici o biografie viitoare a lui Heliade (iar timpul unei noi biografii, de o amploare adecvată subiectului și care să nu se reducă la parafraze *ad usum puerorum* după G. Călinescu [1] credem că a venit) nu se va putea dispensa de acest tezaur de informații. Și chiar dacă documentele scoase acum la lumină nu sînt menite a reforma imaginea deja constituită, ele au în largă măsură darul de a o întregi și nuanța, de a-i conferi o mai mare precizie a detaliilor, de a o proiecta cu mai multă vigoare pe fundalul întreg al epocii. Lectura volumului de scrisori și acte este, în fond, prin sublinierea acelor pasaje ce vor putea servi ca repere ale biografiei viitoare, un prilej de a schița — măcar pe fragmente — conturul ei imaginar.

1834 : Heliade adresează două lungi epistole lui Alexandru Ghica, proaspătul domnitor al Țării Românești, asigurîndu-l de devotamentul său nemărginit („Eu voi să-ți slujesc cu trupul, cu inima, cu sufletul") și propunîndu-se cu insistență ca sfătuitor și colaborator apropiat : „Două inimi și două gînduri împreună pot începe un lucru în Domnul și cu înțelepciune, avînd drept deviză : «Grăbește-te cu încetul»". În al doilea mesaj, sub impresia unor recente audiențe la palat („Am ieșit în cea după urmă dată înmuiat în lacrămi și plin de acel duh dumnezeiesc care vedeam că te insufla și care mi s-a împărtășit și mie"), se oferă a servi ca intermediar între Alex. Ghica și alți factori politici ai țării : „Unora ca aceștia ce-i vei ochi, poruncește-mi a le vorbi pe departe cu orice mijloace voi socoti mai potrivit /.../ și sînt sigur că îi voi aduce la picioarele m.-tale". Scrisoarea abordează în continuare problema unor ameliorări sociale : „pentru norod, pentru înlesnirea vieții lui, îi trebuie mai întîi mijloacele priceperii dezvoltate și pe urmă ale meșteșugului". Heliade preconizează în acest scop înmul-

[1] Un exemplu recent: Al. Piru, *I. Eliade Rădulescu*, Minerva, 1971.

ţirea la sate a şcolilor lancasteriene, înzestrarea lor cu manuale, îndreptarea tinerilor spre, îndeletniciri productive (agricultură, meserii). E un program luminist moderat şi prudent ostil oricăror prefaceri rapide; „de la lene şi neocupaţie — crede Heliade — se nasc mai cu deosebire toate duhurile satanice şi de neastîmpăr". Ţinta lui rămîn acele „foloase ce se pot dobîndi fără zgomot, pravilniceşte şi după voia lui Dumnezeu". De tot hazul este încheierea epistolei, în care omul legat de cîţiva ani prin lanţurile conubiului se adresează domnitorului cu invidie neascunsă: „Eşti neînsurat, prea înălţate doamne, şi gîndeşte-te că omul nu trăieşte de două ori, şi nici nu este preursit fieştecare de a stăpîni. Ce nu face un creştin, domn, român neînsurat!".

1838: O scrisoare adresată lui G. Barițiu propune stabilirea unei corespondenţe regulate între cei doi redactori de gazete româneşti: „voi primi băgările d.-t. de seamă şi voi împărtăşi pe ale mele, şi vom căta să avem un scop comun şi o inimă înaintea ochilor". Dar adevăratul ţel al epistolei e punerea la punct a cazului Gr. Alexandrescu, căruia „Foaia pentru minte" îi tipărise o poezie: „Talentul lui nu e alta decît a şti ocărî şi înjura fără judecată, fără folos, fără consecvenţă. Se crede Juvenal şi Boileau al veacului, fără a şti nici gramatica cum se începe şi ce scop are".

1842: Publicarea cu o întîrziere de cîţiva ani a unui articol trimis lui Barițiu atrage din partea lui Heliade o mărturie semnificativă: „Cu patru ani mai nainte eram mai tînăr *cu patru ani*, care face o mare diferenţă la o vîrstă cînd începe a se coborî. Acum veneam să mă odihnesc şi să fiu un rece privitor la toate capetele aprinse şi la toate faptele izvorîte din nişte patimi ce nu pot şi nici nu vor a vedea cuvîntul şi adevărata cauză a nenorocirilor obşteşti".

1846: Plănuind lansarea *Bibliotecii universale*, Heliade declară: „Projetele mele sînt întinse şi mijloacele îmi lipsesc". În acelaşi an, într-o scrisoare către C.D. Aricescu, îi adresează acestuia sfaturi de cumpătare: „*conformă-te cu împrejurările*, iartă defectele altora, spre a te folosi din bunele lor calităţi. Fii cu totul în prezent şi cugetă sau prepară cu prezentul pe viitor, astfel cum ţi-l închipuieşti".

1848: La 5 iunie se tipăreşte clandestin proclamaţia revoluţionară. În întunericul unei încăperi a tipografiei, unde intrase cu un sul de proclamaţii, Heliade aude un fîlfîit suspect şi ridică braţul într-un gest reflex de apărare. „Lovii ceva în aer cu rolul ce era îndestul de greu, şi odată căzu ceva la picioarele mele. Zisei să aducă lumînarea, şi scîndurile era pline de sînge şi la picioarele mele o cucuvaie ucisă cu cele dintîi proclamaţii". După Islaz, exaltarea atinge punctul maxim: „Am putut, mi-a ajutat Dumnezeu, să mă întorc în Bucureşti cu mănuşi albe şi cu mîinile mele mai curate decît dînsele. Copilaşii mei s-au asigurat de tatăl lor, pentru că şi de va muri, de aci înainte el e cu dînşii. Oh, am trăit în 11 zile cît nu trăieşte cineva seculi!" Întoarcerea lui Heliade în Bucureşti, după stingerea falsei alarme ce provocase fuga guvernului provizoriu, e salutată cu mari aclamaţii: „De pe toate ferestre ploua flori şi coroane. «Să trăiască Eliad, ce-a murit şi-a înviat» era necontenita strigare." Din păcate, beneficiarul ovaţiilor le primeşte cu un sentiment de oboseală şi de jenă: „M-am săturat de triumfuri ce mi-e ruşine să le văz pe seama mea şi la care nu mă uit decît ca sufletul celui mort la pompa splendidă funerară." Ceea ce nu-l împiedică, puţin mai tîrziu, să făgăduiască băiatului său o distracţie *sui generis*: „Lui Ienăchiţă i-am poruncit cască de gvardist şi spalete. Acum e soldat. Dacă va fi cuminte, se va face ofiţer." Jocul de-a uniformele cunoaşte un sfîrşit precipitat. La 19 septembrie Heliade — refugiat în Ardeal — îi scrie soţiei: „pentru Dumnezeu, fă şi vino cu diligenţa aceasta, ca să nu ne căim cît vom trăi. Lasă tot, că şi de se va pierde, facem la urmă. Manuscrisele să nu mi să piarză."

1849: Sosit la Paris, Heliade face bilanţul celor aproape şase luni care se scurseseră de la despărţirea de ai săi: „Am trecut peste pericole.., am suferit neaverea, frigul, nerepaosul,

tempeste, naufragiuri ; am văzut moartea cu ochii. M-am săturat de lume şi de oameni ; ne-am deziluzionat de europeni şi de franţezi mai vîrtos". Despre existenţa împovărată de grave lipsuri materiale pe care urma s-o ducă timp de peste doi ani, vorbesc de la început notaţii ca acestea : „Lumea Europei nu e ca lumea română. Te lasă să mori de foame *ad litteram*" ; „Lumea de astăzi a înaintat, s-a civilizat ; nu te omoară odată, nu-ţi taie odată capul, ci cu încetul, azi o mînă, mîine un picior ... nu te otrăveşte odată ca pe Socrate, ci veninul ei este lent, lucrează cu încetul, te ţine într-o agonie îndelungată, îţi lungeşte şi zilele, şi durerea, şi temerea de moarte ...". Fostul locotenent domnesc trăieşte într-o izolare aproape totală, fără contacte cu vechii tovarăşi de acţiune : „Nu văz pe nimeni din ai noştri. Nenorocirea i-a înnebunit pe toţi, cu toate că unii n-au fost niciodată cu minţile întregi." Privaţiunile ating forme neînchipuit de grele : „De şase săptămîni trăiesc pe credit, în locandă. De zece zile nu mai am nici hîrtie pe ce să scriu". Cu mult înaintea lui Macedonski, şi cu mai adînci temeiuri decît el, Heliade e îndreptăţit să exclame : „Parisul mi se pare iad".

1850—1851 : Gîndurile legate de soarta familiei şi îndeosebi a copiilor devin din ce în ce mai apăsătoare : „Nu mai am repaus de dor şi de remuşcare de a-i şti abandonaţi şi neîngrijiţi de ceea ce aş putea să le dau, ocupîndu-mă de dînşii. Am învăţat o ţară peste 28 de ani, am ajutat străini să înveţe carte, şi copilul meu creşte în întuneric." Şi altă dată : „cînd mă gîndesc ce făcui copiilor, îmi văz crima mai mare decît dacă i-aş fi omorît". În aceeaşi vreme, disputele din tabăra emigranţilor îi smulg accente de o mare vehemenţă : „intrigele sceleraţilor" dezarmează orice împotrivire ; „a voi cineva a se mai apăra este a se pune în contact cu dînşii şi a ajunge mai rău decît fanarioţii bătrîni ce unii pe alţii se pîra la turci şi cerea capul unul altuia, ajungînd ca moartea unuia să fie fericirea altuia". La propria întunecare a cugetului contribuie — şi nu în mică măsură — temperamentul suspicios şi versatil al lui Heliade, înclinat spre gesturi şi hotărîri pripite, pe care tot el le va recuza ulterior. Lui Christian Tell, care îi calomniase soţia, îi scrie în februarie 1851 : „purtarea d-tale nu e amicală, ci nici de inemic onest, e purtare de *frate*, după semnificaţia lui Aristia [2]. O, frăţie, frăţie ! Ce ţi s-a fost conservat să însemnezi în mijlocul românilor din al 19-lea secol !" Dar în septembrie acelaşi an, întors la sentimente mai bune faţă de fostul coleg de locotenenţă, Heliade i se adresează cu apelativul discreditat : „Frate Tell, nu ţi-am scris, nu ţi-am vorbit niciodată cu această intimitate. Îţi dau acum acest nume de *frate* din fundul inimii, pentru că văz după o scrisoare din urmă că ai scris lui Ştefan că eşti victima unei cabale". Ne revin în memorie cuvintele lui G. Călinescu : „El e labil în sentimente, lipsit de ranchiună, gata a pactiza cu adversarul." Ce-i drept, fraza nu se referă la Heliade, ci la psihologia unui erou caragialesc. Să recunoaştem totuşi, spre a face dreptate exilatului, că marile greutăţi materiale şi morale cu care era silit să lupte ar fi putut descumpăni pe oricine. Dornic să revină lîngă ai săi, nu izbuteşte mult timp s-o facă din pricina datoriilor contractante : „Oamenii mă aşteaptă şi doi ani în Paris, a pleca însă nu s-ar învoi să mă lase. Cred că pierd banii cînd le-oi scăpa din mînă. A pleca pe furiş nu poci face." Sumele primite din partea familiei şi a emigranţilor români din Brusa sînt întotdeauna insuficiente pentru a tăia „cangrena datoriei" şi a subveni simultan cheltuielilor de drum. Abia în iulie 1851 Heliade izbuteşte să plece din Paris, lăsînd birtaşului în gaj trei lăzi cu cărţi (volume proaspăt ieşite de sub tipar ale *Istoriei regenerăţiei*). Alte trei lăzi, cuprinzînd lucruri personale, vor fi puse amanet la un negustor din Marsilia, în schimbul sumei de 170 franci, costul călătoriei pînă în Malta. Pentru a ajunge la Sira „am depus un mic rest de argintărie şi am făcut banii drumului ca vai de lume". Ultima etapă a călătoriei reprezintă şi stadiul ultim al indigenţei : „Am dat tot, mi-am înstrăinat lucrurile ca să fiu cu o oră mai nainte mai aproape de voi ..."

---

[2] Sensul referinţei se clarifică într-o altă scrisoare : „Aristia zice că de se va duce în ţară, nu va mai zice *ciocoi* nimului, ci *frate*. Ciocoiul ia banii, cămaşa, *fratele* ia pielea, onoarea, pacea".

1854 : Depărtat din nou de ai săi, pe care nu-i putuse urma în țară, Heliade le adresează rînduri pline de amărăciune : ,,Iar ne-am despărțit, surioară, și iar ne stingem cu cheltuiala și dorul. Nu vă întristați însă, căci în țară, cum știți, nu mi-e locul, și dacă merit și eu la bătrînețe urări de la ai mei să am mai bine ultimele zile, este să roage pe Dumnezeu să nu mai văd țara cu ochii''.

1855, Constantinopole : ,,Nu văd semne de speranță, nici să mă lase a veni în țară, nici voi a vă înturna în Turcia [...] Dumnezeu să vă dea mijloace și să vă console, că eu sînt mai rău decît cum mă aflam la Paris''.

1861, București : Întors de trei ani în țară, Heliade luptă din greu cu adversitățile de tot felul : ,,De dimineață pînă după miezul nopții nu mai ardic pieptul de pe masă, ca să fie terminate cărțile școalelor de septembrie. Nici un profit n-am dat și peste 200# galbeni pagubă. De atîtea luni de cînd tipografia e vorbită, fără să aducă nici un ban în casă. Mi-a trecut oase prin piele de durere materiale și de durere morale''. Și cîteva rînduri mai jos : ,,Despre cele iar ce aud și văd pe toată ziua în societatea noastră, nerușinarea și despelițarea jurnalelor a ajuns să nu-mi mai facă nici o impresie. Și această nesimțire e o simtomă de moarte. Am ajuns a crede că am intrat în anul morții''.

1862 : Un document patetic, sub răceala stilului oficial, este cererea de pensie a lui Heliade, ,,în etate de 60 de ani trecuți''. El enumără aici toate funcțiile publice prin care trecuse, de la aceea de director al mesei Buletinului oficial de pe lîngă Ministerul celor dinafară pînă la cea de membru al locotenenței domnești. Pentru perioada anterioară Regulamentului organic, ,,cutez a alătura probe că am stat profesor în «Sîntul Sava» și am creat, ca să zic așa, clasile de atunci de la 1818 pînă la capătul anului 1827, făcînd cursuri de gramatică, de geografie, de aritmetică, algebră și geometrie''. ,,Mă rog dară, domnule ministre, să binevoiești a face să mă înscriu și eu în numărul pensionarilor cu dreptul ce mi se va cuveni după legi, căci anii mei nu mă iartă a mai labora ca mai nainte''.

1866 : Aflat la Pistyan împreună cu fiica sa Maria, ce urma un tratament balnear, Heliade își amintește cu ironică duioșie de creditorii bucureșteni : ,,Ce vor fi făcînd bieții oameni fără mine? Mult trăiam bine cînd eram cu dînșii, căci cum mă sculam dimineața dam cu ochii de dînșii și se veselea inima pînă seara. Nemaiavînd acele mulțumiri spre distracție, aci m-am pus pe scris și am lucrat ca niciodată''.

1869 : Istovit de însărcinările sale publice, Heliade se lamentează : ,,Am fost mai mult decît prizonier cît a ținut 45 de zile Societatea Academică, și deodată cu dînsa Adunarea deputaților, 15 zile, și noaptea Comitetul teatrelor, cu contractele actorilor. Prizonierii pierd libertatea, dar timpul este al lor; mie și timpul mi se luase''. Scriitorul se simte cuprins de o stare sufletească ,,stranie și necunoscută'', pe care izbutește s-o descrie cu acuitate : ,,Fără-a pierde memoria, fără a înceta din laborile mele cu scrisul, simț însă că fiecare zi parcă ar fi izolată de zilele trecute, parcă s-ar fi rupt șirul între dînsele, fiecare zi parcă ar fi o insulă abia cît un punct în oceanul nemărginit al timpului''.

Un capitol mult îmbogățit al biografiei lui Heliade, prin documentele recent publicate, este acela al vieții de familie. Corespondența schimbată între Heliade și soția sa, într-un răstimp de aproape cinci decenii (1823—1869), apare ea singură ca un veritabil roman epistolar, și dacă editorii dispuneau scrisorile în succesiune alternativă, impresia ar fi fost desăvîrșită. Primele mesaje, anterioare căsătoriei, sînt redactate în limba greacă și au tonul patetic al romantismului de proaspătă recepție : ,,Nu te-am cunoscut decît ca să fiu nenorocit și nu sînt în suferință decît pentru că te-am cunoscut... Amintire a celor trecute ! Ore prea dulci ale sufletului meu ! V-ați dus ! Să v-ajung nu mai pot. Ați fugit, răpindu-mi fericirea. ,,Lectura lui *René* e evidentă, așa cum în altă epistolă răsună cu anticipație accente ale *Zburătorului* : ,,Mintea mea se lasă, ea zboară acolo unde îi face plăcere, acolo își ia viață se însuflețește'' (,,Ah ! inima-mi zvîcnește !... și zboară de la mine !''). Într-o strictă consonanță afectivă, scrisorile Mariei Alexandrescu adoptă

același stil : „nu te-ai născut decît pentru a-ți cunoaște iubitul, și nu l-ai cunoscut decît pentru a ajunge ceea ce ești. Ah, fie s-ajung și într-o stare și mai de plîns, și voi găsi în nenorociri consolarea pe care am aflat-o cunoscîndu-l pe el". Nota de ardoare civică nu e nici ea absentă : „Aibi grijă, stăpînul meu, să te achiți de toate îndatoririle față de patria ta ; tu te afli într-un post, deci poți, aidoma unui alt soare, să risipești întunericul ignoranței, strălucind în orizontul țării tale aflate în suferință". Îndemn cu atît mai oportun, cu cît Heliade apucase, într-o misivă anterioară, să înalțe un imn propriei libertăți apuse : „Ah ! Libertate tu, prea dulce libertate ! Te-am pierdut, acum ea reprezintă o legătură, dar e dulce, îmi face plăcere"...

Nu putem decît regreta absența oricăror scrisori ale soției din perioada în care survin neînțelegerile casnice evocate de mai multe ori în opera poetului. O relație epistolară foarte activă este proprie în schimb anilor de exil, cînd ies cu putere la iveală o seamă de însușiri ale Mariei Heliade. Refugiată cu copiii la Brașov, ea îi scrie soțului în 1849 : „te jur să nu faci, să nu cheltuiești nimic din libertatea patriii noastre pentru noi". În ce o privește, e hotărîtă a rămîne inflexibilă în fața inamicilor, „pînă n-o scufunda în mare centura mea tricoloră, și n-o scoț vie-moartă, ce vor voi vor face". Ajunsă în Turcia, concepe un veritabil plan de luptă, preocupîndu-se în același timp de a păstra nepătată reputația odraslelor : „Odată liberă eu de fete, vei vedea ce îmi plătește pielea ; dacă în două sau trei luni nu îți voi aduce cel puțin două sau trei mii să nu fiu vrednică să iau anaforă, nici să mă mai numești mama copiilor tăi". Energia pusă în lucrare e într-adevăr admirabilă, pe măsura dificultăților pe care le avea de înfruntat : „cel puțin gîndește-te că am o povară de 5 copii să hrănesc, să mă țin de voiajuri de 5 luni încoace, să hrănesc, să încalț, să învest, să plătesc chirii de case și de călătorii, și astea se fac cu bani, și cu bani mulți. Acești bani nu i-am avut în ladă, a trebuit să am cap zdravăn și picioare sănătoase ca să mă gîndesc, să alerg și să-i închelbărez". Stăruințele neobosite ale femeii îi deschid ușile demnitarilor otomani, dintre care unii își exprimă deschis admirația : „Rusten mi-a zis că nu se poate să mă vază cineva și să mă audă și să nu lase armele jos. L-am întrebat cum. Și mi-a zis că durerea și adevărul sînt pinte /= zugrăvite/ pă chipul meu. Și prin urmare conversația-mi este plină de ritho." Fără a poseda o cultură bogată, Maria Heliade manifestă o puternică inteligență nativă și un interes susținut pentru problemele social-politice ale timpului „eu în puținul voiaj ce am făcut în Italia și pînă să ajung acolo, n-am studiat moda, am studiat (pă cît mă ierta ignoranța mea) fericirea și spiritul națiilor". Într-un rînd cere soțului să-i procure „o iconomie politică asupra prințipaturilor", altă dată îi recomandă spre lectură „Jouranl de Constantinople" și „Echo de l'Orient" și se declară interesată de broșura prințului Nicolae Șuțu, *Notion statistique sur la Moldavie*. Fără îndoială, opera lui Heliade însuși este ținută în mare cinste : „Dacă citi a citit și vor citi *Impresiile proscrisului* vor plînge cît am plîns eu, apoi ar mai fi o mare de lacrămi. Nu e de neglijat faptul că — parte prin contaminare, parte prin afinități spontane — verbul mușcător al lui Heliade reînvie în scrisul soției sale, lucru cu atît mai delectabil cînd drept țintă a ironiei e ales vechiul ei maestru : „Eu n-am avut alt capital decît moral, le-am dat și prin ăla numai [fetele] pot să trăiască cneste, să sufere oricare tiranie, sărăcie și să nu facă nimic dezonorabil. Domnia-ta le-ai dat o umbră de învățătură, nițică gramatică, nițică istorie. A, uitai, și mitolcgie". Acuzîndu-și soțul de inconsecvență în scrisori, Maria Heliade remarcă : „Una anulează ce scrii în ceilaltă. Acu a ieșit cauza [=ai pus pe primul plan cauza națională, *n.n., Șt.C.*]... dar nu te gîndești nițel, scumpul meu căuzaș, că datoriile în care o să te scufunzi d-a capo o să le plătim cu viața?" De un inimitabil colorit valah, țîșnite parcă din cronica lui Radu Popescu, sînt încondeierile rezervate adversarilor politici ai bărbatului. Principalul cal de bătaie e „Roden" (porecla lui Ion Ghica) : „Roden este dracul gol, cine știe ce a mai născut infernala lui răutate" ; „Încă nu s-au ostenit acest tartor al iadului de a ne săpa" ; „Rodin speră la domnie. [...] Eu nu zic că este afară din putință a se numi, dar sînt mai mult decît sigură că o să domnească cît cioara în par" ; „Azi aflai că lui Rodin era să cază dambla (dacă avea mai mult sînge decît venin), că promesele [=făgăduielile] căimăcămiii s-a transformat în principe de Samos". Revenită în

ţară, Maria Heliade schiţa în 1855 un tablou foarte personal al vieţii mondene din capitală: „La palatul domnesc să fac serate edbomadere, unde să invită toate familiile de a doua clasă şi junimea, amabilitatea egală, nici o distincţie nu se remarcă. Nu ştiu fraţii noştri democraţi dacă ar fi putut să susţie acest princip cu atîta scumpătate. Of, cînd mi-aduc aminte de egalităţile lor, mă găsesc toate nevralgiile. „Fraza ultimă ar putea fi introdusă textual într-o comedie de moravuri. Spre a evidenţia în fine şi priceperile domestice ale celei care-i spusese marelui vizir, într-o audienţă particulară, „să-mi dai voie să-ţi vorbesc şi eu, femeia, o dată niţică politică", vom transcrie *pour la bonne bouche* reţeta ei împotriva holerei: „Să aibi în casă o oca de muştar nepisat; în ora care va simţi cineva această epidemie să piseze acel muştar, să-l puie într-o tingire cu oţet, să fiarbă bine, apoi să moaie şervete, să puie pă pîntece şi pă picere, începînd de sus, pînă la degitile picerilor să fie înfăşat în acel oţet mustărit, tot fierbinte şervetile şi pă dasupra nvălit bine cu plapomă de flanelă; face minuni această fomente" [3].

Şt. Cazimir

---

[3] Meritele ediţiei nu vor fi umbrite prin semnalarea cîtorva erori de transcriere: *Chelul, vulpea şi lupul* (p. 36) în loc de *Calul, vuplea şi lupul; preţul* (p. 48) *prenţul; tindinează* / ? / (p. 306) în loc de *tindichează*: „să mă uit după copii cum se *tindichează*" = cum se fudulesc, cum se împopoţonează; termenul apare şi în proza literară a lui Heliade: „duminica merge la biserică (mai vîrtos cînd Frăţica i-a făcut ceva nou), gătiţică, înţepată, *-ntindicheată*" („Bată-te Dumnezeu!"); *bocoa* /p. 397) în loc de *boana*, fr. *boa* — fîşie lungă de blană ce se poartă în jurul gîtului:" căci îmi vine o verveliu cu *boana* de samur" (C. Facca, *Comodia vremii*); diminutivul *boăluţe*, prevăzut inutil cu semnul /?/, apare chiar în *Scrisori şi acte* (p. 493); *o radia* (p. 605) în loc de *o rază* „Şi surzii să audă şi orbii să vadă / De adevăr *o rază*", *vei căuta* (p. 606) în loc de *vei cînta*: „Atunci ca o Debora valoarea *vei cînta*". O frază criptică de la p. 354: „Ca să mă facă mare, face să zboare semne şi *nimeni* /s.n./ din mine, îmi dă nişte virtuţi şi calităţi ce nu pot indescifrabil de om" sună probabil în manuscris: „face să zboare *semne şi minuni* din mine / vezi M. Eminescu, *Luceafărul*: „Nu cere semne şi minuni / Care n-au chip şi nume" /, îmi dă nişte virtuţi şi calităţi ce *nu put a nas de om*" / vezi Heliade, *Domnul Sarsoilă autorul*: „pe unde *nu pute a nas de om*" /. Se pot observa de asemenea unele inconsecvenţe de ordin lingvistic (principii enunţate în nota asupra ediţiei şi abandonate în text, deseori spre cîştigul acestuia din urmă), precum şi numeroase lacune ale glosarului. Ignorarea vechiului sens impersonal al verbului a *căta* (a trebui) duce la folosirea frecventă şi inoportună a parantezelor drepte: „*A* [*m*] *căt*at să fac banii ăştia" (p. 312; alte exemple la p. 313, 352, 362, 365 etc.). De fapt, Heliade nu vrea să spună: *Am încercat* să fac banii ăştia", ci „*A trebuit* să fac banii ăştia" (Pentru expresia impersonală *cată* „trebuie", vezi în *Scrisori şi acte* p. 79, 104, 127). Aceeaşi grijă excesivă îl transformă pe *fia* în *con fia*: „nu te [*con*] *fia* în nimeni" (p. 514); termenul din text are însă ca model pe fr. *se fier* „a se încrede". Prezenţa lui *sic* după unele cuvinte, semnalînd dubiul editorilor, ne îndeamnă să le explicăm aici. *Airea* (p. 5: „De nu se vor găsi în Sibii mă rog foarte mult a se chibzui *de airea*") este sinonimul arhaic şi popular al lui *aiurea* (altundeva). *Derază* (p. 127: „Acest complot *derază* din mişcarea de la 1848") înseamnă *decurge, derivă*: „Şi, cum în deşearta Dacie popor nou se-ntemeiază / De-unde limba, legi şi nume a românilor *derează*" (Gh. Asachi, *La Italia*). Unele inadvertenţe survin şi în traducerea textelor străine, în tălmăcirea unei scrisori din 1823 a Mariei Alexandrescu apare o frază de-a dreptul comică: „Ah, în curînd îmi voi vedea iubitul intrînd în mod operativ în dormitorul iubitei sale"... Nu mai puţin hazlie este traducerea a două versuri dintr-o poezie dedicată lui Heliade de către un admirator rus. În originalul francez versurile sună:„ Réunissons — nous tous à Flore / Pour couronner ce bel enfant" (Să ne alăturăm cu toţii Florei / Spre a-l încununa pe acest frumos copil). Transformînd zeiţa în restaurant, traducătorul spune": Să ne-adunăm cu toţii la Flora / Pentru a încorona acest frumos copil"! La p. 612 se reproduce o adeverinţă eliberată în 1866, atestînd datele de naştere ale copiilor lui Heliade. Spre a se evita deruta istoricilor literari (unul dintre ei a fost şi pînă acum capabil să afirme că Heliade ar fi avut doi băieţi: Ienache şi Ioan!), era cazul a se spune că datele din adeverinţă sînt false, cum probează confruntarea lor cu cele dintr-o scrisoare din 1851 a Mariei Heliade (p. 481); cele patru fete sînt întinerite cu cîte 8 ani, manevră ce n-a izbutit totuşi să le salveze de celibat, în vreme ce fiul capătă un an în plus.

Iosif Pervain și *Ioan Chindriș*, Corespondența lui Alexandru Papiu Ilarian,

Ed. Dacia, Cluj, 1972

Iosif Pervain și Ioan Chindriș au publicat recent în Editura Dacia două volume de ,,Scrisori, documente, memorii, note", aparținînd lui Alexandru Papiu Ilarian, istoric, patriot și mare om de cultură din galeria pașoptiștior transilvăneni. Studiile asupra personalității și operei lui Alexandru Papiu Ilarian nu ne lipsesc, dar manuscrisele și documentele din această ediție produc o revelatoare mutație în întregirea personalității sale. Materialele sînt, în cea mai mare parte, inedite și prin faptul că cele deja cunoscute au fost publicate anterior cu prea multe erori de transcriere și interpretare.

Principala contribuție a documentelor din această ediție se încadrează în definirea preocupărilor de o diversitate derutantă ale marelui patriot transilvan, completînd totodată informațiile privind biografia altor personalități din această epocă, printre care Augustin Treboniu Laurian, Avram Iancu sau Ioan Rațiu (*memorandistul*). Prin *corespondență* și prin *jurnalele* sale, Alexandru Papiu Ilarian, mai mult decît prin scrierile istorice și prin cele cu evident conținut politic, apare ca un *carbonar*, ca un revoluționar aprins și patetic, ca un *căuzaș* consecvent și luminat.

Pentru istoria culturii române, și chiar pentru istoria literară, scrisorile către Simion Bărnuțiu sînt de o deosebită valoare ; iată numai cîteva informații documentare : într-o scrisoare expediată din București, la 1 iunie 1865, reproduce amintirile generalului Cristian Tell despre Gheorghe Lazăr și răscoala bucureșteană a lui Tudor Vladimirescu ; în aprilie 1868 recomandă ardelenilor pe Mihail Pascali, care făcea un turneu în Transilvania și Banat ; în 21 iulie 1869 îi trimite lui Bărnuțiu rezumatul discursului său academic despre Gheorghe Șincai ; în 18 noiembrie 1869 îl anunță că a descoperit ,,toate manuscriptele lui Ion Budai Deleanu din Lemberg".

În rîndurile lui Alexandru Papiu Ilarian găsim poate prima ,,reconsiderare" obiectivă a necunoscutului, pe atunci, autor al *Țiganiadei* : ,,Acest român cutez a zice, era mai mare lingvist decît Klein, Șincai, Maior, și egal cu aceștia în istorie".

Cîteva scrisori sînt adevărate studii sau discursuri asupra unor probleme de istorie contemporană. În epistola trimisă din Iași către George Barițiu, I. Mureșianu și G. Munteanu (la Brașov) dezbate situația Academiei Mihăilene ; lui Simion Bărnuțiu și lui August Treboniu Laurian le scrie, în 1855, despre Avram Iancu. Scrisorile relatează drama marelui revoluționar într-un stil patetic, atestînd astfel talentul literar al autorului. Paginile despre Avram Iancu sînt cutremurătoare, *revelînd adevăruri de o importanță deosebită în fixarea biografiei eroului*. Iancu, cel de după revoluție, nu era nebun ci bolnav de deprimare. Din rîndurile lui Alexandru Papiu Ilarian, Avram Iancu ne apare demn pînă la capăt (o demnitate tragică), aproape un erou eminescian, romantic, care prefera să-și consume disperarea în singurătate, un conducător intrat în legendă și în cîntece populare, neînțeles de familie și de noua burghezie de după 1848. Ceva din acest aer al epocii a intuit și Lucian Blaga în drama pe care i-a consacrat-o eroului cu mulți ani în urma jurnalului lui Papiu Ilarian. Descoperirea rîndurilor lui Papiu Ilarian este poate cea mai importantă contribuție literară la sărbătorirea de acum a eroului.

Într-una din scrisori (12 decembrie 1855) autorul relatează aflarea unor lăzi cu documente la casa părintească a ,,Ianculuí". În 1859 îi scrie lui I. Hodoș din Berlin să ridice documentele și să le ducă la București. Pentru *Istoria românilor* pe care o redacta îi cere cîteva lucrări lăsate în țară, printre care unele celebre, semnate de Spontini, Del Chiaro, Billecoque. În 1860 (faptul e relatat tot într-o scrisoare către I. Hodoș), Alexandru Papiu Ilarian descoperă la un ,,grof polon" ,,o comoară de documente" privind pe Mihai Viteazul (p. 104), documente pe care e copiază în mai multe exemplare, trimițînd un set și lui Timotei Cipariu la Blaj.

Pasiunea documentară a istoricului e de-a dreptul un act de patriotism. Din alte scrisori reiese prietenia istoricului și juristului Papiu Ilarian cu scriitori ca Alexandru Odobescu, pe

care, la trecerea sa spre Paris, îl recomanda amicilor din Transilvania și din Pesta, ,,amic al meu și distins om de litere" ; ca Ion Ghica (nu prea cordial însă), ca Bolliac (de la care cumpără monede cu chipul lui Mircea și Vlad) etc.

Puse cap la cap, textele traduc o viziune original transilvăneană asupra epocii și asupra realităților de după revoluție. Dar traduc mai ales febrilitatea unui istoric, în mare măsură ignorat, căutător de documente și de revelații naționale.

Alexandru Papiu Ilarian studiază dreptul la Viena și Berlin, dar principala sa preocupare, dincolo de studii, se pare că este istoria ; căutînd documente în arhivele apusene, el argumenta drepturile românilor în Transilvania. În Italia învață la Padova, de asemenea ,,jus civili", dar e încălzit de gîndul că poate vedea ,,vetrele și monumentele mărimei strămbunilor noștri". Aici cunoaște pe scriitorul și juristul Francesco Nardi, cu care călătorește în România și pe care îl ajută să învețe românește (p. 179). De aici primește scrisori de la G. Vegezzi-Ruscalla. Relațiile istoricului cu intelectualii timpului, sînt nenumărate, dar toate gîndite cu scopul de a crea argumente pentru afirmarea unor idei politice.

Editura Dacia realizează prin tipărirea acestor documente (colecția *Testimonia*) o operă de riguroasă informare de care studiile viitoare asupra epocii, 1850—1875, nu se pot lipsi.

Emil Manu

Al. Săndulescu, **Literatura epistolară,**
Ed. Minerva, 1972 (Universitas)

Sînt numeroase considerentele care ne îndeamnă să vedem în lucrarea lui Al. Săndulescu, intitulată *Literatura epistolară*, o cercetare dintre cele mai merituoase ; este de remarcat, înainte de toate, optica nouă pe care autorul o aduce în chestiunea producției epistolare a scriitorilor, producție pe care o detașează din sfera documentaristicii, căreia îi era subsumată în mod obișnuit, pentru a o restitui, cu drepturi depline, literaturii.Ceea ce nu înseamnă că Al. Săndulescu săvîrșește vreo clipă eroarea de a asimila ,,epistola" prozei de ficțiune ; D. sa vorbește, cu mult temei și clarviziune despre scrisoare ca despre ,,o literatură cu statut incert, de frontieră litigioasă, din aceeași familie cu jurnalul intim". Propunîndu-și să delimiteze coordonatele unei ,,arte epistolare", Al. Săndulescu ajunge la concluzii de o incontestabilă limpezime și simplitate, fiind de părere că scrisoarea se reclamă de la o estetică a ,,naturaleței, spontaneității și sincerității", alfîndu-se, prin urmare, la polul opus ,,artificiozității, al stilului căutat".

Un alt merit neîndoielnic al acestei lucrări îl vedem și în strădania autorului de a face istorie literară dintr-o perspectivă a actualității ; dacă Al. Săndulescu s-a oprit asupra unui astfel de subiect, a făcut-o și pentru a răspunde ,,interesului mai general care se manifestă în secolul nostru pentru documentul autentic, pentru actul spontan, generator al unei arte ingenue, aproape involuntare". Or, precizează autorul, în capitolul de *Delimitări* teoretice, ,,prin caracterul lor ,,primitiv", de ignorare sau de respectare minimală a normelor, de experiență nemijlocită, scrisorile, ca și jurnalele, răspund foarte bine acestui deziderat".

O excelentă impresie produce, de asemenea, aria extrem de largă pe care izbutește să o cuprindă această cercetare (literatura epistolară nu numai românească, dar și străină), arie pe care autorul o acoperă cu remarcabilă dezinvoltură, dînd sentimentul unei vechi familiarități cu taxtele cele mai puțin comune.

Față de meritele deosebite pe care le etalează această lucrare, ne-am îngădui o singură observație critică ; în capitolul de *Delimitări*, autorul definea estetica scrisorii după cum urmează : ,,ea ni se relevă ca un simplu mesaj ce emană de la emițător către destinatar, fără să implice

vreo intenție artistică declarată, în sensul operei literare". Ideea ni s-a părut întrucîtva exagerată; chiar dacă se reclamă de la o estetică a „spontaneității", epistolele scriitorilor nu sînt niciodată pe de-a-ntregul străine de anumite căutări strict profesionale, iar atunci cînd totuși sînt, ele nu mai prezintă deja nici un interes. Dealtminteri, însuși autorul studiului remarcă cu precădere, în analizele aplicate pe care le întreprinde în celelalte secțiuni ale lucrări, nu atît conținutul, cît „literaritatea" scrisorilor; în cazul Doamnei de Sévigné, de pildă, Al. Săndulescu vorbește despre plăcerea acesteia de a „înscena epic", de forța de a „organiza în structuri" evenimentele la care asistă, de gustul pentru o „tehnică a contrastului". În capitolul consacrat lui Al. Odobescu, de asemenea, autorul se entuziasmează nu de prospețimea și ineditul impresiilor, ci de instrumentalul, atît de evoluat și de complex, al comunicării, de care dispunea scriitorul: „el este primul român care discută ca un specialist chestiuni care nu făceau decît să uluiască pe înaintașii săi peregrini". Iată deci că nu poate fi vorba de absența „oricărei intenții artistice" la autorii de epistole: ar fi fost nevoie de un plus de precizie în definirea specificului estetic al scrisorii, în sistemul mai general al literaturii.

Bogăția și profunzimea impresionantă a informației, valoarea literară evidentă a stilului, perspectiva de actualitate pe care autorul o urmărește neabătut, originalitatea de ansamblu a poziției pe care autorul se situează, toate acestea fac din cartea lui Al. Săndulescu o operă demnă nu numai de atenția „specialiștilor", ci și a unui public foarte larg.

Liviu Petrescu

Fănică N. Gheorghe, **Mihai Eminescu, analize și sinteze,**
Editura didactică și pedagogică, 1972, 243 p.

Este neîndoielnic un merit al Editurii didactice și pedagogice de a publica asemenea cărți ce se adresează mai ales elevilor și profesorilor de limbă și literatură română din liceu, ca auxiliare în predarea și însușirea cunoștințelor de literatură română. Astfel de lucrări sînt destinate lărgirii orizontului atît al elevilor cît și profesorilor și, în consecință, sînt binevenite.

Cartea profesorului Fănică N. Gheorghe, cum însuși autorul afirmă, constituie rodul unor îndelungi cercetări asupra operei lui Mihai Eminescu, încît sfera de cititori cărora li se adresează lucrarea se lărgește. Cartea cuprinde două părți: I. *Analize și sinteze*, cu următoarele capitole: *Concepția lui Eminescu despre menirea poeziei și poetului* (p. 9—34), *Poezia revoltei împotriva nedreptăților sociale* (p. 35—68), *Folclorul, izvor de inspirație în opera lui Eminescu* (p. 69—89), *Iubirea și natura în poezia lui Eminescu* (p. 90—107), *Poezia filozofică* (p. 108—145), *Proza lui Eminescu* (p. 149—157), *Eminescu și literatura națională și universală* (p. 158—170). Poeziile analizate în această parte sînt cele ce figurează în programa analitică ca, de pildă: *Epigonii*, *Scrisoarea II*, *Scrisoarea III*, *Luceafărul* etc. Partea a doua conține un studiu amplu intitulat *Universul rural în opera lui M. Eminescu* (p. 172—240). În sfîrșit, cartea se încheie cu o bibliografie generală (selectivă). Ținem să menționăm de la început că analizele nu se fac *in abstracto*, ci de fiecare dată textul integral al poeziei precede analiza, fapt ce ușurează mult consultarea cărții de către elevi.

Premisa pe care își construiește profesorul Fănică N. Gheorghe studiul este condiția neprielnică în care Eminescu și-a desfășurat activitatea într-o societate bazată pe exploatare. În aproape fiecare capitol este enunțată ca un laitmotiv această idee: „În *Scrisoarea I* analizează <Eminescu> soarta omului de geniu, fie el savant sau artist, în societatea bazată pe exploatare, pe injustiție, minimalizat sau condamnat să se irosească în mizerie și anonimat" (p. 27); „*Scrisoarea IV* și *Scrisoarea V* (*Dalila*) <. . .> satirizează și deplîng înjosirea sentimentului de

iubire, lipsa de sinceritate în manifestarea acestui nobil sentiment, pe care femeia superficială și frivolă îl degradează, mercantilizîndu-l în orînduirea burgheză ca pe o marfă" (*ibidem*). Poemul *Glossa* este explicat în felul următor: „Denunțarea injustiției lumii în care trăiește se contopește cu apelul la luciditate și la refuzul oricărei complicități cu o asemenea întocmire socială, pe care poetul o iscodește cu întunecată tristețe" (p. 139). Am dat numai cîteva exemple. Nemulțumirea poetului față de epoca în care a trăit este evidentă și a fost de multă vreme subliniată. Ea este însă o trăsătură generală a romantismului. Romanticii sînt niște *laudatores temporis acti*; ei proiectează în trecutul istoric propriul lor ideal, pe care nu îl pot găsi în contemporaneitatea lor. Imposibilitatea aderării lui Eminescu la prezent trebuie deci privită pe plan general romantic, altfel ea riscă să devină un simplu clișeu de mult uzat. Credem că abuzul folosirii adjectivului „burghez" trebuie evitată, deoarece nu corespunde unei realități a poeziei eminesciene. Astfel femeia satirizată de poet nu este „femeia burgheză"; femeia ideală, așa cum o concepea el, a existat doar într-un timp mitic (cf. *Scrisoarea IV* „cînd se petrecur-aceste? La o mie patru sute?"); chiar și lui Tomiris (din poemul getic *Sarmis*) frumusețea poveștii ei de dragoste i se pare anacronică în vremea getică: „Cu focul blînd din glasu-ți, iubite, mă cutremuri / de-mi pare o poveste de-amor din alte vremuri".

Acest mod de a analiza opera lui Eminescu îl face pe autor să afirme unele lucruri de-a dreptul ciudate: „Căci, în timp ce vlăstarele boerimii părăseau țara, mergînd pentru studii la Institutul *Theresianum* din Viena, la Berlin și mai ales la Paris, unde-și pierdeau vremea prin cafenele și lupanare, Mihai, feciorul căminarului Gheorghieș își căuta, cu adîncă nevoie, tovărășia copiilor de țărani, a ciobanilor" etc. etc. (p. 10). Trebuie însă, cu toată deferența, să-i amintim profesorului Fănică N. Gheorghe că Eminescu a fost și el la studii la Viena și Berlin; în consecință, sub acest raport nu se poate face o deosebire între el și alți tineri; că în afară de asta Eminescu s-a preocupat intens și a cunoscut ca puțini alții folclorul, tradiția populară și istoria românilor, este cu totul altceva.

Tot ciudate ni se par concluziile profesorului Fănică N. Gheorghe în urma analizei poemului *Epigonii*. Domnia-sa socotește că în partea a doua a poemului „Eminescu își transformă, astfel, poezia într-o admirabilă filipică la adresa epigonilor, în rîndul cărora, din complezență sau din nevoia de a fi mai convingător, poetul se introduce și pe sine, vorbind la persoana întîi" (p. 22). Oare din aceste motive se introduce Eminescu pe sine în rîndul epigonilor? Nu cumva credea el sincer că se încadrează în această categorie? Tot din complezență se exprimă el în aceiași termeni în scrisoarea trimisă lui Iacob Negruzzi? Eminescu se simte și el dominat de scepticism, de imposibilitatea de a crede în realitatea „lumii gîndite" (cf. *Scrisoarea II*), devenind conștient că idealurile sale nu sînt decît simple himere (exemplele sînt nenumărate în opera sa și nu are rost să mai insistăm) și, în consecință, el însuși se consideră ca făcînd parte din generația epigonilor. În finalul analizei *Epigonilor* autorul conchide: „<. . .> poemul *Epigonii* marchează o evidentă sinteză a unor experiențe de viață din acești ani de pretimpurie maturitate spirituală a lui Eminescu și o considerabilă luciditate artistică, repudiind romantismul paseist, de pe poziția conștientă a unui romantism activ, protestatar și, întrucîtva, a unui clasicism de nuanță horațiană" (p. 26). Romantismul paseist înlocuit de romantismul protestatar? Cum asta? Poate doar dacă idealizarea trecutului este considerată un protest la adresa prezentului, dar, în acest caz, tot curentul romantic este protestatar, căci orice antiteză între trecut și contemporaneitate conține o critică implicită a acestuia din urmă. În ce privește „clasicismul de nuanță horațiană", mărturisim că nu înțelegem unde îl găsește autorul în poemul *Epigonii*.

Sînt cazuri în care profesorul Fănică N. Gheorghe face unele interesante afirmații, pe care însă, din păcate, nu le exemplifică. Astfel la p. 109 domnia-sa afirmă că ideea hegemoniei răului în lume „nu are la Eminescu sensul metafizic sau ontologic din filozofia lui Schopenhauer" — de ce disjuncția între sens ontologic și metafizic? —, că pentru poetul român răul social are un înțeles istoric, și prin aceasta „el este mult mai apropiat de umanismul filozofiei materialiste". Acestea trebuiau însă și dovedite nu numai enunțate. *Memento mori* este carac-

terizat corect drept poemul „necurmatelor prăbuşiri a <sic !> elanurilor grandioase şi a <sic !> mişcărilor istorice însufleţite de idealuri înalte", dar autorul continuă în felul următor : „poetul se simte copleşit de un sentiment de nobilă tristeţe şi amărăciune, avînd nostalgia marilor figuri revoluţionare, care au căutat să schimbe cursul istoriei, şi să-i imprime o direcţie mai raţională şi mai umană" (p. 110). Care sînt oare, în afară de Robespierre, figurile revoluţionare din *Memento mori*? Doar dacă îi socotim pe Sardanapal, pe Orfeu, pe împăraţii romani sau zeul Odin drept revoluţionari.

Partea a doua cuprinde, cum am mai arătat, un studiu unitar de mai mare întindere, intitulat *Universul rural în opera lui Mihai Eminescu*. Autorul trece în revistă atît viaţa cît şi opera poetului prin prisma satului. Profesorul Fănică N. Gheorghe analizează în acest studiu în întregime opera lui Eminescu, lucru deosebit de folositor, ţinînd seama şi de finalitatea didactică a cărţii, căci astfel li se dezvăluie elevilor poezii, fragmente de proză şi articole politice despre care nu pot lua cunoştinţă în timpul orelor sau din manual. Din păcate însă analiza propriu-zisă se rezumă la o parafrazare sumară sau pur şi simplu la citirea textului. Astfel în capitolul *Nostalgia după rusticitate în încercările poetului de reconstruire a unei mitologii româneşti* autorul citează două strofe din episodul *Dacia* al poemului *Memento mori*, afirmînd apoi că peisajul este „dacic prin excelenţă", că este „ţesut din elemente şi imagini ce-i fermecase anii copilăriei", că „nostalgia după rusticitate rămîne aici expresă, „deoarece apar cerboaice albe, iar din scorbura unui stejar multisecular apare o împărăteasă tînără şi blîndă [poate *blondă* !], în chip de ţărăncuţă cu doniţa pe umărul gol, Dochia, stăpîna zimbrilor şi a cailor albi ai mării" (p. 225). Din păcate, parafraza conţine şi cîteva inexactităţi : Dochia nu este împărătească, ci zînă, ea ajunge la un moment dat într-o pădure care constituie metamorfoza unei vechi cetăţi care noaptea, la sunetul buciumului, revine pentru o clipă la vechea existenţă, şi atunci din copaci ies împărăteasa şi tinere fete de împărat ţinînd pe umeri doniţe. De asemenea, nu ni se pare binevenită folosirea abuzivă a cuvintelor *rustic* şi *rusticitate*.

O singură observaţie în ce priveşte bibliografia selectivă : ne surprinde că nu este indicată şi folosită excelenta ediţie critică a lui D. Murărăşu, apărută în 1970 (vol. I şi II) şi 1972 (vol. III), la Editura Minerva.

În orice caz, cartea profesorului Fănică N. Gheorghe va fi neîndoielnic utilă atît cadrelor didactice cît şi elevilor, deoarece el lărgeşte mult faţă de manuale sfera de analiză a operei eminesciene. Elevii care o vor citi vor fi incitaţi să citească şi să adîncească cît mai mult opera lui Eminescu, astfel că scopul cărţii se va împlini cu siguranţă. Utile din punct de vedere didactic sînt şi analizele metrice ale poeziilor.

Gh. Ceauşescu

Romul Munteanu, **Profiluri literare**, Ed. Univers, 1972

Volumul de studii pe care îl prezentăm, cea mai recentă apariţie editorială a lui Romul Munteanu, care reuneşte un număr de şaptesprezece profiluri de autori şi trei eseuri de generalitate, răspunde unor criterii de unitate necesare culegerilor de studii. El oglindeşte înclinaţiile critice din ultima vreme ale autorului spre literatura contemporană, o dovadă a cărora este şi lucrarea de sinteză asupra unei formule a teatrului contemporan, *Farsa tragică*. Se concentrează asupra unor scriitori care, chiar dacă aparţin unor spaţii literare deosebite (german, francez, american, elveţian, cubanez, grec) şi unor etape istorice diferite (premiera la *Ubu Roi* are loc în 1896, Kafka îşi scrie operele în perioada primului război mondial, Hans Fallada aparţine generaţiei interbelice, grupul 47 apare în deceniul cinci, cu Heinrich Böll ajungem în imediata contemporaneitate), reprezintă tendinţele generale, uneori

paralele sau divergente, ale literaturii contemporane, în care nu se poate vorbi de o dominantă în concepție, în atitudine, în gen sau în formulă. Faptul că autorul, bun cunoscător al secolului XX literar, studiază scriitorii nu doar în universul lor artistic, ci și în contextul de permanente referiri la determinismul social-istoric și la descendența și progenia lor literară, stabilește relații și interferențe, pledează, de asemenea, pentru o viziune unitară.

O problemă care se poate ridica în legătură cu un atare volum de studii este aceea a obiectului fiecărui studiu în parte, în cazul de față problema selecției scriitorilor studiați. Credem, de aceea, că este cazul să stabilim de la început că autorul nu a intenționat să epuizeze prin aceste analize cele mai semnificative momente ale cîtorva literaturi și să dea, astfel, o schiță de ansamblu asupra literaturii contemporane. Adresîndu-se în primul rînd unui cititor specialist, volumul nu are ca scop informarea, ci mai ales comunicarea punctului de vedere, într-un spirit polemic implicit. Volumul trebuie considerat ca o culegere unitară de studii, în care autorul a selectat (din multe altele) cîteva nume care exprimă (ca exemple din multe altele) o orientare, o atitudine, o formulă, o experiență semnificativă, scoțînd astfel în evidență modalități artistice variate ale contemporaneității artistice. Iată, de exemplu, cîteva eseuri care urmăresc destinul unor scriitori ce sînt nu numai nume de circulație universală, ci puncte de plecare a unor direcții sau momente de marcă în evoluția literaturii secolului nostru: *Alfred Jarry și farsa enormă* (celebra *Ubu Roi*, „în care grotescul și comicul fuzionează în mod ingenios", farsa cu implicații tragice ce provin din simbolistica umană a personajelor este văzută ca o anticipare a „demonilor absurdului", a unui Beckett sau Ionesco); *Individ și societate în opera lui Franz Kafka* (scriitorul, chiar dacă prin caracterul de unicat nerepetabil al operei de „secretar al propriei conștiințe" se refuză unei posterități de influențe și mimetisme, este prezentat ca o parte fără de care nu se poate concepe procesul de formare — mai de grabă de alienare — al conștiinței artistice moderne); *Thornton Wilder și teatrul planetar* (dramaturgul american este considerat ca autorul unei viziuni asupra unității universale a lumii, reflectată în teatru prin „conștiința planetară" sugerată de miracolul stereotip al actului cotidian, într-un teatru parabolic ce anticipează pe un Dürenmatt sau Frisch). De fapt, aproape toți scriitorii analizați au o contribuție de loc neglijabilă la ansamblul de frămîntări, căutări și sugestii care constituie literatura epocii contemporane: Robert Musil dă strălucire romanului satiric de moravuri într-o formulă modernă a barocului; Heinrich Böll „apără marile valori ale culturii și ale civilizației în numele unor înalte idealuri etice" Nikos Kazantzakis afirmă într-o epocă de diversificare pînă la metamorfozare și, după alții, chiar anulare, a genului virtuțile vitale ale romanului de structură tradițională și de vibrant mesaj umanitarist.

Un examen statistic al sumarului poate duce la două constatări. Mai întîi se remarcă preferințele autorului pentru literatura germană (sau de limbă germană), în cadrul căreia se oprește atît asupra unor nume celebre, cît și asupra unor scriitori de apropiată actualitate (Hans Werner Richter) sau a altora care, deși nu aspiră la înalte aprecieri și consacrări, nu sînt lipsiți de popularitatea ce provine din sinceritatea angajării și din corectitudinea atitudinii lor față de problemele epocii (Erich Kästner). Mult mai însemnată pentru specificul structural al volumului ni se pare însă cea de a doua constatare, anume interesul pentru problemele romanului. Înclinarea spre studiul diverselor ipostaze ale romanului contemporan (F. Kafka, H. Mann, R. Musil, E. Kästner, H. Fallada, H. Hesse, H. W. Richter, H. Böll, M. Frisch, A. Carpentier, R. Gary, N. Kazantzakis), la care se adaugă și eseul teoretic asupra *Romanului european din secolul XX și destinul omului*, provine din interesul cu care Romul Munteanu participă la dezbaterile pe tema posibilităților de supraviețuire a genului într-o epocă în care se vorbește de dizolvarea lui. Preocuparea pentru problemele romanului este confirmată și de o lucrare mai veche asupra *Noului roman francez*.

Dezintegrarea romanului este o problemă falsă, arată autorul, căci nevoia de a povesti sau de a ți se povesti, adică ceea ce formează substanța romanului, îi apare ca o „necesitate ontologică". „Prin roman, cititorul dialoghează cu lumea, cu semenii săi, cu alții prin sine", căci

romanul este „o modalitate de a instrui asupra existenței umane, dublată de întreținerea *plăcerii estetice*". A fi partizanul viabilității romanului, chiar și într-o perspectivă îndepărtată, ni se pare a reflecta o atitudine istorico-critică justă, care distinge, dincolo de avalanșa de formule ale neoromanului, a căror înmulțire ar însemna pentru unii desființare, perpetuarea unor tradiții regeneratoare pentru substanța epică și ideologică a romanului. O bogată argumentație aduce autorul în acest sens în studiile asupra romancierilor amintiți, în care remarcă coexistența, pe ansamblul unei etape, a înnoirilor experimentale din opera unor scriitori cu modalitățile tradiționale din operele altor scriitori, valoarea artistică neavînd doar criteriul formulei de prezentare. Criticul arată cum modalități vechi de compoziție pot deveni modern semnificative în funcție de viziunea specifică asupra vieții oferită de scriitor. : *America* de Kafka este considerată în chip nou *Bildungsroman* și roman picaresc ; de *Omul fără însușiri* de Robert Musil vorbește ca de „o replică modernă a lui Parsifal", în care se regăsește .„narațiune istorică și cronică de moravuri, eseu filozofic și operă de explorare psihologică, meditație asupra condiției umane și satiră a unei existențe umane situate sub zodia absurdului" ; în *Secolul luminilor* al lui Alejo Carpentier deosebește îmbinarea dintre eseul erudit, jurnalul de călătorie și narațiunea cu implicații filozofice. În cazul altor scriitori subliniază noutatea tehnică, de exemplu la Romain Gary sau la Heinrich Böll remarcînd preferința pentru documentul trăit și pentru *romanul-reportaj*.

Dar toate aceste observații privitoare la compoziția romanelor sînt în inseparabilă legătură cu analiza fondului tematic și ideatic al operelor, determinat de filozofia și ideologia scriitorilor respectivi, de atitudinea lor explicit sau implicit angajată.

Dacă romanul constituie genul cel mai mult comentat în aceste studii, interesul lui Romul Munteanu pentru teatru, așa cum apare și în alte lucrări, este manifestat și în volumul de față în eseuri asupra a patru dramaturgi : Jarry, Thornton Wilder, Tennessee Williams și Wolfgang Borchert. Semnificativă ne apare în special analiza teatrului lui T. Williams, în care autorul remarcă specificul artei scriitorului în contextul peisajului dramaturgiei contemporane — B. Brecht, F. Dürenmatt, E. Ionesco, S. Beckett : tragedia imposibilității de comunicare „transpusă pe planul pasional" capătă „fior poetic, ancorînd în *drama lirică*".

Eseurile din acest volum nu suferă de monotonie de structură sau de stil. Ele variază în primul rînd în funcție de scopul pe care și-l stabilește autorul în demonstrație. În cazul în care amănuntul biografic este imperativ pentru explicarea operei, Romul Munteanu nu ezită să facă apel la evenimentele vieții, ca, de exemplu, la Kafka, la care afirmă, pe bună dreptate, că „opera constituie în astfel de împrejurări o ilustrare artistică a biografiei, un comentariu asupra condiției umane, realizat din perspectiva individului care-și studiază propriile vibrații interioare, ale căror legi sînt uneori ridicate la rangul de principii cu valabilitate universală", sau la Erich Kästner, a cărui operă lirică, autoetichetată drept „poezie de consum" este privită în funcționalitatea ei în epocă. În alte cazuri, evenimentul biografic depășește prin amploare valoarea unui simplu incident revelator, determinînd o configurație spirituală. Un exemplu îl constituie ultimul război mondial și nazismul, experiențe-limită cu repercusiuni în creația unor scriitori ca W. Borchert, H. W. Richter și grupul 47, H. Böll, K. Tucholsky. Majoritatea studiilor sînt ample și foarte bogate în puncte de vedere, constatări, argumente. Deși înregistrează uneori traiectoria artistică a diverșilor scriitori în complexitatea ei (în titluri ca *Evoluția romanului lui Heinrich Mann, Itinerariul creației lui Robert Musil, Un scriitor poligraf* : *Erich Kästner*), studiile nu sînt constituite pe tiparul micromonografic, cu o prezentare sistematic-didactică cu tendințe exhaustive a materialului, ci sînt mai de grabă studii-eseu, în sensul unui echilibru bine ordonat. De obici, în special la scriitorii de mare circulație, autorul se concentrează asupra dezbaterii unei probleme, după cum anunță și titlul studiului : *Hermann Hesse și rigorismul moral în roman* sau *Tennessee Williams și excesele anchetei psihanalitice în teatru*. Ceea

ce revine ca o trăsătură constantă în toate studiile este bogatul sistem de relaţii pe care Romul Munteanu le stabileşte între scriitorul studiat şi epoca literară contemporană, creînd astfel ambianţa istorică şi estetică atît de necesară şi care formează elementul de legătură şi de unitate între studii.

Ileana Verzea

Musulmanske junačke pjesme (Poezii musulmane de vitejie), Zagreb, 1969, 651 p.;
„Makedonski folklor" (Skopje), III, 1970, nr. 5-6, 200 p.

Întocmită şi prefaţată de Nasko Frndić, antologia de poezii musulmane de vitejie îşi propune să ofere iubitorilor literaturii populare posibilitatea unui contact cît mai firesc şi mai atrăgător cu epica musulmanilor din Bosnia şi Herţegovina, căreia îi revine un loc „frumos" în bogata moştenire culturală a popoarelor iugoslave. Sugerînd motivele fundamentale ale poeziei epice musulmane, *Od junaštva i od bojevanja (De vitejie şi de luptă)*, cuvîntul introductiv astfel intitulat face un scurt istoric al culegerii acestor producţii populare, caracterizînd totodată activitatea de pionierat a lui Kosta Hörmann şi dr. Luka Marjanović. Iniţiativa valorificării şi a publicării lor aparţine lui Kosta Hörmann, care tipăreşte între 1888—1889 primele două volume intitulate *Národne pjesme Muhamedovača u Bosni i Hercegovini (Poezii populare ale mahomedanilor din Bosnia şi Herţegovina)*. A treia carte de versuri populare mahomedane culese de Kosta Hörmann, *Narodne pjesme Muslimana u Bosni i Hercegovini (Poezii populare ale musulmanilor din Bosnia şi Herţegovina)* apare după trei sferturi de veac, în 1966, sub îngrijirea Đenanei Baturović, într-o formă condensată. După zece ani de la tipărirea primei culegeri datorate lui Kosta Hörmann, între 1898—1899, dr. Luka Marjanović dă la iveală alte două volume de poezii epice musulmane, *Junačke pjesme muhamedovske* (Poezii de vitejie mahomedane).

Acceptînd obiecţia pe care Vatroslav Jagić a făcut-o primelor două volume publicate de Kosta Hörmann (uniformizarea lingvistică prin îndepărtarea formelor ikaviene şi înlocuirea lor cu forme *ijekaviene*), Nasko Frndić relevă superioritatea soluţiei adoptate de Luka Marjanović, care redă textul autentic, vorbind pe larg despre informatori, evidenţiind motivele fundamentale ale acestor poezii. În continuare sînt relevate caracteristicile poeziei musulmane, atît în planul conţinutului, al motivelor, al eroilor preferaţi, cît şi în cel al stilului, de fapt partea cea mai reuşită a acestui studiu introductiv.

În privinţa genezei lor, Nasko Frudić ia în discuţie doi factori, şi anume non-unitatea confesională şi politică a locuitorilor pămînturilor iugoslave, subliniindu-se, însă, legătura acestui fond folcloric cu poeziile plămădite şi colportate de către cîntăreţii sîrbi sau croaţi. După părerea noastră, legătura dintre aceste două compartimente ale folclorului sîrbocroat este cu mult mai mare şi mai trainică decît prietenia, frăţia şi respectul faţă de faptele de vitejie. Materialul folcloric prezentat ne determină să afirmăm cu siguranţă că poetul anonim musulman a cunoscut în profunzime motivele creaţiei culese de Vuk Stefanović Karadžić[1], că anumite trăsături stilistice (antiteza slavă, epitetele fixe etc.) se întîlnesc cu aceeaşi frecvenţă în ambele sectoare folclorice. Autorul cuvîntului introductiv subliniază faptul că avem în faţă creaţia unor oameni care au îmbrăţişat Coranul după ce o altă credinţă prinsese rădăcini în conştiinţa lor, că aceşti

[1] Vezi *Filip Madžarin i gojeni Halil*, în *Musulmanske junačke pjesme*, p. 281—283

oameni şi-au apărat pămîntul împotriva turcilor, luptînd pentru independenţa şi autonomia Bosniei.

Nasko Frndić aşază pe primul loc capodopera creaţiei musulmane *Hasanaginica*, cea dintîi poezie populară sîrbocroată culeasă şi încredinţată tiparului de către Alberto Fortis în 1774, întîiul mesager al creaţiei populare de pe aceste locuri în Europa secolului al XVIII-lea. Cele treizeci şi trei de poezii epice constituite în şapte grupuri eroice sau tematice [*Hasanaginica, Đerzelez Alija, Krajišnici (Eroii din Krajina), Između dva carstva (Între două imperii), Junaci s obje strane (Eroii din ambele tabere), Ženidbe i udadbe (Însurători şi măritişuri), Junačko prijateljstvo i bratimstvo (Prietenia şi frăţia eroilor)*] ne înfăţişează o lume scindată în două : de o parte turcii, de alta creştinii, prezenţi în text sub diverse denumiri : Kauri, Vlasi, Kranjci, Lacmani, Španjuri, Nimci etc. Dintre eroii îndrăgiţi se detaşează Đerzelez Alija, personaj autentic, care a trăit la sfîrşitul secolului al XV-lea şi în prima jumătate a celui de al XVI-lea, Tale Ličanin sau Budalina Tale, un Păcală al cîntecului musulman, Mustaj-beg Lički, Hrnpičić Mujo, vizirul Ćuprilić etc., opuşi adversarilor creştini Sibinjanin Janko, Filip Madžarin, banul Rakoczy, Stojan Janković etc. În multe poezii (*Janković Stojan i Hodžić Husein, Mustaj-beg lički oženi Kumalić Nuhana* (*Mustaj-beg din Lika îl însoară pe Kumalić Nuhan*), *Mihovil Tomić i Tešnjanin Alija*), ura celor două tabere se topeşte într-un sentiment de caldă prietenie şi frăţie. Dincolo de apoteoza eroilor musulmani, versurile acestea lasă să se întrevadă contradicţiile sociale şi politice care au frămîntat provinciile turceşti — precara situaţie a regiunilor de la graniţa dintre imperiul otoman şi lumile creştine. Imaginea Krajinei, devenită simbol al hotărniciei dintre islam şi creştinătate este întru totul conformă cu realitatea :

„Ovakva je krvava Krajina :
S krvi ručak, a s krvi večera.
(Astfel este însîngerata Krajnă,
Prînz de sînge, cină de sînge).
(*Lički Mustaj-bej i Orlanović Mujo*, p. 164).

Întrebat de banul de la Zadar în slujba cui este, serdarul Omer enumeră marile puteri ale căror interese se leagă şi se înfruntă pe aceste pămînturi :

Gospodine, mlad od Zadra bane,
Ja ne dvorim dužda mljetačkoga,
A ne dvorim cara Sulejmana,
Već ja kralja dvorim Bečanina,
Ja sam duke Bečanin Ćesare,
Od Karlovca, od Kupe ledene

(Tînărule domn, ban al Zadarului,
Eu nu îl slujesc pe dogele Veneţiei,
Nu-l slujesc nici pe sultanul Suleiman,
Ci pe regele Vienei,
Eu sînt ducele împăratului de la Viena
De loc din Karlovac, de pe recele rîu Kupa)
(*Čengić Ali-beg i Biserka, Šćerca Zadarskog bana*, p. 433).

Alături de ecourile situaţiei politice, se fac auzite, deşi foarte rar, şi versuri cu o clară coloratură socială, ca acestea, cu formă, aproape, aforistică :

„Sirotinja ništa nije kriva"
(Sărăcimea nu are nici o vină)
(*Omer Hrnjičić i Dilber-Anđelija*, p. 461).

Dar sentimentul cel mai profund, ce străbate toate aceste producţii este, fără îndoială, dragostea pentru Bosnia, simţământ exprimat de poetul popular prin intermediul îndrăgitului Ćuprilić, plecat dintre ei şi ajuns mare demnitar turc, adică vizir :

„Hej Krajino, krvava haljino !
Umrijet ću, viš'u Bosnu neću !
Jallah Bosno, moja rano grdna !
(Hei, Krajina, veşmînt însîngerat !
O să mor şi în Bosnia n-o să mă mai întorc !
Vai de mine, Bosnia mea, dureroasa mea rană !)
(Filip Madžarin i gojeni Halil, p. 313).

În sfîrşit, se cuvine a aminti cavalerismul deosebit, adoraţia femeii, definite de dr. Luka Marjanović drept „novovjeka romanticizam" (romantism de tip nou), sentimente convertite în versuri de o reală delicateţe şi frumuseţe.

Textele de amplu suflu poetic (rare sînt cîntecele sub o mie de versuri, majoritatea gravitînd în jurul a două mii de stihuri) se remarcă prin frenezia şi minuţiozitatea redării bogăţiei costumelor, a armelor eroilor, ca şi a harnaşamentului cailor lor. Totul străluceşte de aur, de parcă am avea în faţa ochilor un artizan filigranist, care scoate efecte remarcabile din răsucirea fragilului fir de metal preţios. Cititorul are impresia că versurile inserate în această antologie au trecut prin mai multe retorte de distilare, căpătînd, pe alocuri, o încărcătură poetică ajunsă la densitate maximă :

Kad su tude noćcu prenoćili,
A danica pero umoćila
(După ce şi-au petrecut noaptea acolo,
Iar luceafărul şi-a înmuiat pana)
(Halil dijeli mejdan s banom od Zadarja, p. 376).

Sau

Ošinula zora ša istoka
(Izbesce zorile la răsărit)
(Čengić Ali-beg i Biserka, šćerca zadarskog bana, p. 421).

Sau

Neobično tuden pogledati
Jer se polje krvi ispunilo,
Leš do leša, parip do paripa,
(Greu e să te uiţi acolo,
Căci sîngele năpădise pămîntul,
Cadavru lîngă cadavru, cal lîngă cal)
(Ženidba Ahmed-bega Vezirovića, p. 483)

Poeziile, cu versuri numerotate, sînt însoţite de o bibliografie ce conţine şaisprezece titluri de culegeri şi de lucrări teoretice utilizate, ca şi de un bogat glosar de turcisme, fără de care lectura lor ar fi fost cu mult îngreuiată. Remarcînd acurateţea ştiinţifică a antologiei, atrăgătoarea ei prezentare grafică, subliniem utilitatea şi realizarea deplină a scopului propus, căci în afara plăcerii oferite cititorului, *Muslimanskē junačke pjesme* reprezintă un bun şi complet instrument de lucru.

★

Revista Institutului de folclor din Skopje, înfiinţat în capitala Macedoniei la 6 aprilie 1950, „Makedonski folklor" se dovedeşte a fi o serioasă publicaţie ştiinţifică. Volumul

este deschis de articolul directorului acestui institut, dr. Blaže Ristovski, care marchează împlinirea a 20 de ani de la înființarea importantei instituții științifice și culturale, prilej propice pentru înfățișarea realizărilor, ca și a deziderateloг majore ale colectivului ei științific.

Materialele publicate sînt ordonate în cadrul a șase rubrici: *Articole*, *Portretul nostru*, *Informații și materiale*, *Critică, recenzii, note*, *In memoriam* și *Bibliografie*.

Prima rubrică ne oferă opt articole consacrate unor probleme importante ale studierii și cercetării folclorului (tipologia cîntecelor epice sîrbocroate, relațiile dintre literatura medievală și folclorul literar sud-slav, raporturile dintre acesta din urmă și literatura cultă, obiceiuri, ritualuri, muzicologie.

În articolul său, dr. Boris Putilov (Leningrad)—*О структуре сюжетообразования в былинах и юнацких песнях (Despre structura creării subiectelor în bîline și cîntecele de vitejie)*, p. 9—24, propune o delimitare strictă a subiectului epic față de tema-subiect, definită drept formulă invariabilă. Compararea bîlinelor rusești cu poeziile epice de vitejie ale sîrbilor și croaților oferă autorului posibilitatea de a evidenția mai multe teme-subiect comune, constituite într-un fond epic, supus unei atente analize în lucrarea de față. Dr. Dragoljub Dragojlović (Belgrad) este prezent în acest număr cu un prețios articol: *Богомилски апокрифни реликти од Македонија (Relicve ale apocrifelor bogomilice din Macedonia)*, p. 25—33, în care, pe baza a trei legende ce reprezintă originile apocrifelor bogomilice, se analizează două motive („omul intrat în serviciul diavolului" și „contractul cu diavolul"), ajungîndu-se la concluzia că aceste producții populare sînt, de fapt, primele întruchipări ale mitului faustic în literatura universală. Mai mult, plămădite și puse în circulație în Balcani, aceste două legende sînt apoi prelucrate de către ereticii occidentali (p. 30).

Vera Antić (Skopje) publică *Некои религиозни мотиви во современето народно раскажување (Cîteva motive religioase ale povestirilor populare contemporane)*, p 35—42, utilizînd datele oferite de literatura apocrifă, folclorul literar cules cu mai multe decenii în urmă și cel contemporan. Circumscrierea autoarei în acest spațiu îi facilitează evidențierea relațiilor dintre literatura veche și folclor, subliniind diferența specifică dintre tratarea temelor religioase în cele două straturi ale creației populare (intervenția factorului *știință de carte* în povestirile contemporane). Dr. Vera Sokolova (Moscova) tratează în paginile revistei despre legende ale numelor de locuri: *О типах славянских топонимических преданий (Despre tipurile legendeler toponimice slave)*, p. 43—57.

Următoarele două articole sînt consacrate relevării raporturilor dintre literatura populară și cea cultă, reprezentată de operele poetice ale lui Rajko Zinzifov (1839—1877) și Blaže Koneski (n. 1921). Astfel, dr. Cvetanka Organdžieva se ocupă de *Influența poeticii poeziei populare asupra operei poetice a lui Rajko Žinzifov*, p. 59—65, căreia i se succede Tanas Vražinovski (Skopje) cu articolul *Poetul Blažě Koneski și creația populară*, p. 67—79.

Poezia și cîntecul ritual constituie tema tratată de Trpko Bicevski (Skopje): *Contribuție la studierea cîntecelor rituale din satul Gorna Požarsko, Macedonia*, p. 81—104. Articolul este însoțit de un important număr de cîntece rituale (text poetic și partitură muzicală). Aleksandar Linin (Skopje) se ocupă de *Grupuri instrumentale de muzică populară macedoneană*, p. 105—111.

La rubrica *Portretul nostru*, dr. Tome Sazdov publică un interesant studiu monografic dedicat unuia dintre cei mai merituoși culegători ai folclorului macedonean, Marko K. Cepenkov (1829—1920), p. 113—124. Sînt înfățișate viața și activitatea lui Marko Cepenkov (maniera de lucru amintește de cea a lui Vuk St. Karadžić), alături de bibliografia lucrărilor publicate de către acest talentat folclorist. Rubrica *Informații și materiale* conține articolele scrise de dr. Blaže Ristovski: *D. Čipovski în creația populară a satului natal*, p. 125—130; *Obiceiuri de Bobotează din Poreče în culegerile lui Milan Risteski*, 131—154, un foarte interesant studiu însoțit de textele și partiturile muzicale ale colindelor de Bobotează din Poreče, precum și de lista informatorilor. Rubrica *Critică, recenzii, note* întrunește note de lectură a douăzeci și trei

de reviste, cărți sau studii de folclor, printre care semnalăm recenzia la lucrarea lui Adrian Fochi, *La ballade de l'épouse vendue dans le folklore sud-est européen*, p. 172—174, recenzie semnată de Blaže Petrovski.

Capitolul bibliografic cuprinde lista lucrărilor consacrate folclorului macedonean, ca și a recenziilor referitoare la acesta, publicate ca acte ale congreselor *Uniunii societăților de folclor din Iugoslavia*, XVI, p. 187—190, precum și un bogat index al publicațiilor primite de Institutul de folclor din Skopje, p. 191—200.

Victoria Frâncu

Comparative Literature—Matter and Method

(Literatura comparată - conținut și metodă)
editată și comentată de A. Owen Aldridge, University of Illinois Press, 1969

Acest volum de literatură comparată, editat și prefațat de A. Owen Aldridge, profesor de franceză și de literatură comparată la universitatea din Illinois, redactorul revistei „Studii de literatură comparată", conține eseuri și studii scrise de comparatiști de seamă din America și Europa, de la René Wellek la John Gassner, de la François Just la Ihab Hassan. Profesorul Aldridge definește literatura comparată ca „studiul oricărui fenomen literar din punctul de vedere al mai multor literaturi naționale sau în legătură cu alte discipline"[1]. Profesorul Aldridge accentuează relațiile dintre autori, literaturi și mișcări literare, dar consideră drept cel mai important factor legătura dintre o operă de artă și realitatea înconjurătoare. Acesta este principiul de bază care însuflețește antologia prezentată aici, ce reunește o serie de articole, majoritatea selecționate din numerele revistei „Studii de literatură comparată".

Eseurile au fost grupate de către editor, care oferă o prefață intitulată *Scopul și perspectivele literaturii comparate*, în cinci grupuri, fiecare beneficiind de o prefață proprie. Este interesant că articolele apar nu numai în limba engleză, ci și în franceză, iar citatele din operele studiate sînt date în original, indiferent de lungimea lor.

Primul grup de studii, reunite sub titlul *Critica și teoria literară*, cuprinde patru articole de René Wellek, Ihab Hassan, Rocco Montano și Allan Rodway. Articolul lui René Wellek, *Filozofia și critica americană de după război*, care apăruse deja înainte de publicarea în acest volum în cartea lui Wellek, *Conceptele criticii*, trece în revistă și clasifică critica americană a ultimilor ani. Acest articol nu este teoretic, el face numai o istorie a criticii literare, nu face nici critică, nici teorie. Referirile la anumite curente filozofice și la filozofii care au o anumită influență în America, la Croce de exemplu, și la filozofia marxistă, precum și comentariile asupra unor cărți de critică importante astăzi, cum ar fi *American Renaissance* de F.O. Matthiessen și *Anatomy of Criticism* de Northrop Frye dau vitalitate la ceea ce ar fi putut să fie un articol sec.

Articolul lui Ihab Hassan este, spre deosebire de cel al lui Wellek, un articol de teorie literară. În studiul intitulat *Dincolo de o teorie a literaturii: bănuim apocalipsul?* autorul se ridică împotriva estetismului extrem în critica de după război, apărînd punctul de vedere oficial al revistei „Studii de literatură comparată", conform căruia cea mai importantă dintre

---

[1] A. Owen Aldridge, *Introducere Generală*, în *Comparative Literature*, University of Illinois Press, 1969, p. 4.

relaţiile literare este cea dintre literatură şi viaţă. Ihab Hassan susţine că „viaţa provoacă spre schimbare în mod cotidian ceea ce s-ar vrea sacru în artă şi în gîndire" [2].

Rocco Montano, profesor la universităţile din Neapole, Harvard şi Maryland, în prezent profesor de italiană şi literatură comparată la universitatea din Illinois, cunoscut pentru cărţile sale *Storia della poesia di Dante* şi *L'estetica del rinascimento e del baroco*, publică un articol despre *Influenţa lui Croce şi istoricismul în Italia*. El nu se limitează numai la influenţa lui Croce, referindu-se şi la critica adusă lui, mai ales la critica marxistă.

Allan Rodway, lector la universitatea din Nottingham, se ocupă de *Curentele în critica contemporană engleză*, ceea ce el numeşte Noua Critică Engleză. Acest articol de istorie literară face parte, împreună cu cele două precedente, dintr-un grup publicat în numerele speciale ale revistei „Studii de literatură comparată" dedicate criticii literare din Europa şi America. Cu toate că fiecare articol în sine se referă la o singură literatură naţională, atunci cînd sînt citite în grup, dau la iveală idei comune şi influenţe care operează în mai multe literaturi.

Al doilea grup de studii pe care îl oferă volumul se intitulează *Mişcări literare* şi conţine numai două articole, cel scris de Lilian R. Furst *Romantismul într-o perspectivă istorică* şi cel al lui Haskell M. Block, *Presupusa paralelă dintre poezia metafizică şi cea simbolistă*. Doamna Furst este lector la universitatea din Manchester; articolul său a apărut nu numai în Studii de literatură comparată ci şi în volumul *Romantismul şi perspectiva istorică*. El se ocupă de apariţia mişcării romantice în Anglia, Franţa şi Germania, cu scopul precis de a nota ordinea în care au apărut valurile succesive şi perspectiva istorică. Astfel, se stabilesc o serie de similitudini şi diferenţe care leagă curentul romantic în Europa. Cu ajutorul unui amplu tabel cronologic, doamna Furst trece în revistă pe cei mai de seamă scriitori europeni dintre anii 1730 şi 1839.

Al doilea articol subliniază primejdia studiului istoric literar numai din punctul de vedere al mişcărilor literare şi al curentelor — cea de a atribui unui anumit scriitor toate caracteristicile care se presupune că sînt tipice unei mişcări literare, dar care s-ar putea să lipsească la autorul respectiv. Haskell M. Block este profesor de literatură comparată la Brooklyn College şi preşedintele comisiei de doctorat în literatură comparată la City University of New York.

Al treilea grup de eseuri este dedicat temelor literare şi cuprinde *Alungarea din Rai: Adevărul creştin şi simbolul literar* de Frederick W. Dillistone şi articolul lui Grigore Nandris *Dracula din punct de vedere istoric: tema şi legenda sa în literaturile din Estul Europei*, fără îndoială, studiul cel mai interesant pentru cititorul român.

Autorul porneşte de la romanul lui Bran Stoker, *Dracula*, care s-a bucurat de un succes notoriu în Anglia şi în toată lumea occidentală, pentru a se opri apoi la adevărul istoric, la originea (etimologică şi istorică) a numelui şi la fundalul folcloric pe care se bazează legenda. Se oferă un tabel cronologic al domnitorilor români de la Mircea cel Bătrîn la Mihnea cel Rău, cu referiri importante la Vlad Ţepeş — Vlad Dracu. Se face un studiu lingvistic asupra diferitelor conotaţii ale cuvîntului romanesc *Dracul*, precum şi asupra numelor altor personaje din mitologia populară fantastică, *vampir, strigoi, zmeu, balaur*. De asemenea, autorul oferă cîteva ilustraţii (singurele din tot volumul) reprezentînd pe Vlad Ţepeş, şarpele fantastic de la Tomis şi stindardul de luptă al dacilor. Studiul se încheie cu două subcapitole care arată *Semnificaţia psihologică a temei Dracula în vestul Europei*, precum şi *Semnificaţia istorică a temei Dracula în estul Europei*.

Un alt capitol al volumului este dedicat legăturilor literare şi este împărţit pe mai multe subcapitole: cel de istorie literară prezintă eseul lui Schuyler V.R. Cammann, *Cristofor Armeanul şi cei trei prinţi din Serendip*, care etalează o remarcabilă capacitate lingvistică. Cel

---

[2] Ihab Hassan, *Dincolo de o teorie a literaturii*, în *op. cit.*, p. 25.

de istorie a ideilor prezintă articolul lui Mario Praz de la universitatea din Roma. *Grădina lui Armida*, ilustrînd felul în care o idee sau un grup de idei se fac simțite în diferite regiuni și la epoci diferite, respectiv, cum o idee sau un sentiment exprimat de Tasso își face drum prin intermediul poeziei engleze pînă la grădinăritul secolului al XIX-lea. Capitolul *Miraj*, cuprinzînd articolul lui Harry Levin, *France-Amerique* se referă în mod particular la impresia pe care o națiune o are față de ea însăși și impresia pe care o au alte națiuni despre ea, mergînd dincolo de tipurile stereotipe de francezi, englezi, americani. Capitolul *Surse și influențe* se referă, în articolul lui Robert Shackleton, la Montesquieu și Machiavelli, iar *Literatura și societatea*, prin eseul lui Martin Jarrett-Kerr, *Condițiile tragediei* studiază conceptele teologice și anthropologice legate de literatură și societate. Walter J. Ong încheie acest grup cu subcapitolul dedicat legăturii între literatură și știință printr-un articol intitulat *Evoluție, mit și viziune poetică*, care studiază relațiile dintre adevărul științific și poezie, adevărul poetic și realitate.

Un ultim capitol al volumului se referă la forma literară. Aici apar articolele lui Edwin M. Moseley, *Religia și genurile literare*, al lui John Gassner, *Varietățile teatrului epic în dramaturgia modernă* și al lui François Jost, *Romanul epistolar și tehnica narativă în secolul al XVIII-lea*. Cel din urmă, de exemplu, nume cunoscut în comparatismul mondial prin două volume de *Essais de litterature comparée*, prin *La Suisse dans les lettres françaises au cours des ages*, *Jean-Jacques Rousseau suisse* etc., format la Friburg și Sorbonna, în prezent profesor de literatură franceză și de literatură comparată la Universitatea din Illinois, dezbate cu abilitate o temă complexă, pe care o abordează sociologic, recurgînd și la cercetări anterioare. François Just pune în discuție un fapt esențial pentru istoria civilizației europene, explicînd evoluția și cauzele apariției romanului epistolar, al amploarei, duratei și succesului de care s-a bucurat acesta în secolul luminilor în Anglia, Franța și Germania postwertheriană. Născut dintr-o simplă căutare, chiar modă, romanul epistolar al secolului al XVIII-lea devine o necesitate spirituală a evoluției unei întregi societăți, întrupînd idealul literar al unui timp în care *le croyable* cedează locul treptat lui *le vraisemblable*. Viața reală înlătură tot mai mult întîmplările extraordinare. De la *credo quia absurdum* se trece la *scio quia probatum*. Romanul document, mărturie în care eroul devine răspunzător pentru autenticitatea evenimentelor narate, deci romanul experiență, ia locul romanului de imaginație. Sînt analizate prin numeroase exemple avantajele și inconvenientele acestui *ich-roman*, în care *le moi* e și subiect și obiect, narația desfășurîndu-se la persoana I. Metoda epistolară apare net superioară. Ea oferă avantajele romanului personal, evitînd pericolul acestuia, iar *eul* este prezent întotdeauna sub mai multe identități. Numărul mare de traduceri, adaptări și circulația unor romane care au la bază această modalitate literară în Franța, Anglia și Germania atestă succesul genului, explicabil în special datorită imensului rol pe care l-a jucat scrisoarea în viața omului secolului al XVIII-lea, ea fiind uneori unica sursă de informație într-o epocă în care voiajurile erau rare, absențele îndelungate, ziarele inexistente.

Făcînd o legătură cu celelalte studii ale volumului, François Just își pune problema sorții romanului epistolar în epoca noastră, subliniind că rațiuni de ordin psihologic au dus la dispariția lui, la restrîngerea în timp a genului, deși tradiția scrisorii s-a păstrat de-a lungul timpului, ea inserîndu-se și azi în roman. Sînt prezentate romane actuale europene și americane ce mai păstrează formula, precum și altele, care deși nu sînt strict epistolare, par a fi derivat din romanul compus dintr-un șirag de scrisori. În *Dracula*, de exemplu, de care se ocupă Grigore Nandris în acest volum, alături de scrisori, tăieturi din ziare, se întîlnesc și fragmente din jurnalele intime ale diverselor personaje. Din punct de vedere tehnic, acestea joacă același rol cu cel al scrisorilor trimise de confidenți. Compararea celor două tipuri de metode, cu avantajele și lacunele ce le caracterizează, îl duc pe autor la niște concluzii interesante asupra evoluției romanului epistolar și a tendințelor literare ale diferitelor țări europene.

Acest eseu întregește în mod fericit acest prestigios volum de literatură comparată, a cărui largă cuprindere, istorie, critică, teorie și filozofie literară, mișcare și formă, conținut și metodă etc., definesc preocupările comparatiștilor americani. Se remarcă liberalismul, concepțiile progresiste și seriozitatea cu care sînt abordate cele mai diferite fenomene literare, relația lor nemijlocită cu viața, cu societatea. Scopul esențial este să se comunice și nu să se epuizeze toate problemele sau măcar o problemă a comparatismului, sau a criticii literare în general, autorii fiind preocupați nu de eventuala lipsă de unitate a volumului, ci de miez, de substanță, aceasta fiind una din caracteristicile volumelor de studii literare ce apar în America. Varietatea și calitatea studiilor apărute în acest volum afirmă stilul de lucru al școlii americane, strădania comparatiștilor de a spune ceva atunci cînd au într-adevăr ceva de spus.

Mihaela Haşeganu și *Medeea Freiberg*

The American Novel and the Nineteen Twenties

(Romanul american și perioada anilor douăzeci),
General Editors Malcolm Bradbury and David Palmer, London, Edward Arnold Publishers Ltd., 1971, (Stratford-upon-Avon Studies, 13).

Cele unsprezece studii cuprinse în volumul de față, aparținînd unor cunoscuți critici literari americani și englezi, reiau discuția asupra romanului american din controversata epocă a anilor douăzeci — perioadă de modificări multiple de ordin social, economic și politic, însoțite de variate experiențe pe plan literar și cultural în genere. Această epocă poate fi definită drept epoca romanului american prin excelență. Marile nume ale lui Sherwood Anderson, Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, William Faulkner, John Dos Passos, Sinclair Lewis și Nathanael West justifică pe deplin denumirea de mai sus. Acești scriitori sînt legați printr-o comunitate stilistică și estetică, chiar dacă creația unora dintre ei depășește limitele cronologice ale perioadei respective. Studiile din acest volum nu se mărginesc la simpla cercetare a operelor scriitorilor mai sus menționați, ci totodată tind să definească trăsăturile deceniului care le-a produs. Patru dintre articole, respectiv cele semnate de M. Bradbury, L. Levine, H. Dan Piper și E. Mottram urmăresc perioada atît de „controversată și paradoxală" a anilor douăzeci.

Paradoxul acestei epoci constă, după părerea lui Bradbury *(The Style of Life, Style of Art and the American Novelist in Nineteen Twenties)* și cea a lui Levine *(Progress and Nostalgia: The Self Image of the Nineteen Twenties)*, în coexistența unor tendințe contrarii: primul război mondial, revoluția din Rusia și noile descoperiri tehnice, dezvoltarea urbanistică în detrimentul micilor comunități rurale au determinat profunde modificări sociale și implicit psihologice. Astfel, caracterul acestui deceniu a căpătat aparențele unei revoluții. Dar în acest moment al iluziilor distruse de război, americanii încep să privească spre un trecut, desăvîrșit în închipuirea lor. Este vorba de o generație cinică, înclinată să înlocuiască idealismul cu hedonismul. Cu toate acestea nu se poate vorbi de absența totală a idealismului, dacă, după cum susține Lewine, idealismul presupune un impuls care face pe oameni să se adune în partide, grupuri, klan-uri, în vederea realizării unei idei (de ex. partizanii prohibiției, fundamentaliștii, adversarii imigrării). Contradicția fundamentală a epocii rezidă în situația în care o eră nouă ("New Era") își plasează unele idealuri în trecut. Acest fenomen determină un anumit conservatorism. Dar, pe de altă parte, încrederea în progres este o trăsătură tipică a americanului. Deci acesta se află în situația paradoxală de a dori progresul în raport cu un trecut pe care îl prețuiește și îl consideră perfect.

Situaţia contradictorie determină dezorientarea spirituală a scriitorilor, dominaţi de sentimentul nostalgiei, după cum se exprimă Levine· Literatura epocii tinde să perceapă o nouă conştiinţă, ritmul nou al vieţii, noile relaţii ; ceea ce determină experienţe literare de mare îndrăzneală, ca de pildă creaţia lui Dos Passos·

Problema raportului dintre literatura americană a anilor douăzeci şi literatura europeană din aceeaşi epocă este dezbătută de M. Bradbury ; întemeindu-se în special pe creaţia lui Hemingway, Faulkner şi Fitzgerald, autorul acordă un spaţiu prea restrîns, după părerea noastră, părţii studiului său consacrat literaturii europene.

Henry Dan Piper *(Social Criticism in the American Novel in the Nineteen Twenties)* încearcă să definească într-o retrospectivă a deceniului al treilea al secolului nostru natura influenţei lui Dreiser şi Sherwood Anderson şi a naturalismului ca tradiţie literară dominantă, asupra scriitorilor mai tineri (Hemingway, Dos Passos, Fitzgerald, Faulkner şi Steibeck). El îşi propune în primul rînd să demonstreze că Faulkner, Hemingway şi Fitzgerald diferă de alţi romancieri ai perioadei interbelice deoarece sînt singurii scriitori care au utilizat elementele, puţin obişnuite în acea vreme, ale tragicului, ca mijloc de dramatizare a conflictului dintre individ şi societate ; prin acest procedeu critica socială devine mai pregnantă şi realizarea artistică superioară în r aport cu producţiile naturaliste. Autorul motivează limitarea studiului său la aceşti trei romancieri, socotind că sînt legaţi prin „împărtăşirea sensului tragic al existenţei".

Autorii următoarelor articole, H. Daniels *(Sinclair Lewis and the Drama of Dissociation)* şi C.W.E. Bigsby *(The Two Identities of F. Scott Fitzgerald)* plasează pe cei doi scriitori în contextul epocii lor.

În studiul dedicat lui Sherwood Anderson, Brian Way analizează povestirile, nuvelele şi schiţele cuprinse în volumul *Vinesburg, Ohio*, referindu-se la raportul dintre tematica povestirilor şi problemele epocii.

Brom Weber ridică la rang de doctrină imaginea ice-berg-ului care figurează ca motto la începutul nuvelei *Death in the Afternoon (Ernest Hemingway's Genteel Bullfight)*. Conform opiniei sale procedeul lui Hemingway generează o oarecare confuzie şi ambivalenţă (de unde imaginea ice-berg-ului care îşi ascunde în apă cea mai mare parte a corpului său). În consecinţă, opera este deschisă interpretărilor multiple, căci ea se dezvăluie cititorului doar în parte.

Arnold Goldmann *(Faulkner and the Revision of Yoknapatawpha History)* menţionează faptul că în general critica a urmărit cu precădere, în cazul lui Faulkner, problemele de stil şi de tehnică literară, neglijînd problema conţinutului. Astfel el încearcă să cerceteze ambele aspecte, ceea ce este desigur destul de greu de realizat în limitele unui asemenea studiu. În centrul lucrării rămîn noţiunile de legendă, istorie şi naraţiune istorică în contextul operei lui Faulkner.

Jonathan Raban îl consideră pe Nathaniel West drept un produs tipic al anilor douăzeci, prin caracterul morbid al creaţiei sale, caracterizîndu-l drept un realist „supra-saturat" *(A Surfeit of Commodities : The Novels of Nathanael West)*.

În ceea ce îl priveşte pe Dos Passos, unul dintre cei mai controversaţi scriitori ai epocii, Brian Lee consideră că a-l privi pe acesta numai din punctul de vedere al protestului social înseamnă a ignora aspectul psihologic al creaţiei sale : pesimismul scriitorului rezidă în constatarea că omul devine un automat lipsit de suflet.

Eric Morton studiază în articolul final al volumului *(The Hostile Environement and the Survival Artist: A Note on the Twenties)* aspecte ale culturii deceniului al treilea. El se ocupă şi de fenomene culturale mai puţin cercetate de critica de specialitate, cum ar fi de exemplu literatura scriitorilor negri, jazz-ul, romanul politic din acel timp. Tabloul acestui deceniu apare pestriţ şi foarte mobil în fragmentarea sa, lipsit de o tendinţă dominantă.

Această carte, analizînd creaţia unor scriitori în parte, este în acelaşi timp o analiză a unei întregi epoci din punct de vedere cultural. În lumina relaţiei dintre literatură şi cultură,

unii dintre romancieri sînt „reabilitaţi" ca reprezentanţi ai experimentului american în domeniul prozei literare şi reevaluează „radicalismul" lor. Importantă în sine prin aria largă a tematicii, o asemenea culegere de studii critice ni se pare utilă pentru studenţii români, puţin familiarizaţi cu fenomenul cultural şi literar nord-american.

Dana Guran Albu

ACTUALITATEA LITERARĂ SPANIOLĂ ŞI LATINO-AMERICANĂ

Joaquín Marco, **Nueva literatura en España y América,** Editorial Lumen, Barcelona, 1972, 334 p.

Una dintre lucrările de critică literară care s-au bucurat de cel mai mare succes în Spania anului 1972 este *Nueva literatura en España y América* a barcelonezului Joaquín Marco, născut în 1935, licenţiat în filozofie şi litere în 1958 şi actualmente — după un stagiu ca lector la Universitatea din Liverpool, profesor la Universitatea din Barcelona, şef al secţiei de critică literară a prestigiosului săptămînal „Destino", editor de cărţi şi el însuşi poet de o rafinată sensibilitate în volume ca *Fiesta en la calle* şi *Abrir una ventana a veces no es sencillo.*

Cartea de faţă este — ca şi precedentele apărute sub aceeaşi semnătură : *Sobre literatura catalana i altres assaigs* (1968) şi *Ejercicios literarios* (1969) — o culegere de articole ale autorului, publicate în prealabil în reviste disparate şi grupate apoi în volum, în şase secţiuni omogen structurate, şi anume : I. *Primeras notas,* II. *Sobre literatura española,* III. *La novela,* IV. *La poesía,* V. *Sobre literatura catalana,* VI. *La literatura latinoamericana.*

Avem a face, aşadar, cu o lucrare ce-şi propune să traseze o panoramă destul de cuprinzătoare a actualităţii literare hispanice, atît peninsulare (incluzînd componenta ei catalană), cît şi de peste Ocean. Faptul, însă, că, aşa cum am spus, este vorba de o culegere de articole nu neapărat relaţionate între ele determină — cum arată José María Diez Borque în recenzia pe care o consacră acestei cărţi în paginile revistei „La Estafeta Literaria" (nr. 498, din 15 august 1972, p. 1050) — „individualitatea fiecărui articol-eseu, cu pierderea unor concluzii de ansamblu şi lipsa unei orientări pe tendinţe", care i se par recenzentului mai revelatorii decît analiza de opere şi de autori individuali. Căci aceasta este metoda de lucru adoptată de J. Marco în lucrarea de care ne ocupăm, şi care încearcă să închege o viziune de ansamblu asupra fenomenului studiat prin procedeul juxtapunerii unei serii de imagini parţiale care-l compun. Altfel spus, autorul nostru abordează studiul literaturii hispanice actuale prin prisma analizei operelor ei semnificative şi a autorilor ei reprezentativi mai frecvent prezenţi în librării în ultimii ani. „Analizele lui Marco — arată în continuare recenzentul citat — sînt inteligente, pătrunzătoare şi în mare măsură originale. Predomină un ton eseistic care, în nu puţine ocazii, îl împinge pe profesorul Marco spre interpretări subiective şi evaluări foarte personale, dar aproape întotdeauna acceptabile datorită clarităţii şi solidei lor argumentări. Aceasta înseamnă că din cartea lui Marco lipseşte orice aparat critic, orice trimitere bibliografică, orice citat în josul paginii, aşa cum se obişnuieşte în studiile *serioase* de literatură. Dar aceasta nu ascunde un reproş pentru că, dincolo de interpretările personale se simt cunoştinţele vaste ale autorului, meditaţia lui onestă şi, mai cu seamă, întinsa sa informaţie în domeniul actualităţii literare spaniole".

Joaquín Marco nu plonjează însă direct în actualitatea literară a ultimilor ani, ci îşi începe cartea cu un scurt, dar binevenit, ocol printr-un trecut apropiat, cu rol de punct de referinţă faţă de prezent. Autorul cu care se deschid *Primele note* ale cărţii este Ramón de Campoamor (*Compoamor, poeta de la „Restauración")*, plasat în acest cap de serie, cum scrie Marco, tocmai

pentru că reprezintă „prototipul scriitorului nerealizat, rod al unei orînduiri politice și sociale care-și micșorează propria literatură" ; iar aprecierile asupra mișcării moderniste, care urmează *(El modernismo en la literatura)*, se datoresc actualității acestui curent, care permite formulări de ipoteze cu privire la eficiența unei previzibile resurecții neoromantice. Fără îndoială însă că cel mai important articol din prima secțiune a cărții rămîne cel intitulat *El otro Antonio Machado*, în care J. Marco atrage atenția asupra pericolului care-l pîndește pe marele poet, anume acela de a fi înțeles îngust și unilateral de contemporaneitate, datorită criticii literare care a accentuat doar aspectul „castelianist și post-romantic din poemele soriene închinate de Machado lui Leonor, neglijînd complet o serie de alte fațete dezvăluibile de poezia sa cvasisuprarealistă din *Cancionero apócrifo*, erotică din ciclul *„Guiomar"*, sau filozofică și combatantă din anii războiului civil, ori de proza lui jurnalistică din „Vanguardia" și „Horas de España", care aruncă în ansamblu o lumină cu totul nouă asupra poeziei machadiene, și care, analizate în profunzime, l-ar izbăvi pe marele creator de falsificările cărora le-a căzut involuntar pradă în anii din urmă. Ceea ce și-a propus Marco în articolul de față a fost deci în primul rînd să lanseze un apel pentru a se descoperi la Machado „modernitatea unghiurilor sale de vedere și atitudinea inovatoare în ce privește temele și formele sale de conținut, ci și esența însăși a poeziei sale" (p. 45). Dealtfel, tot un apel la reconsiderarea unui autor neînțeles la vremea lui de critică cuprinde și articolul *Enrique Jardiel Poncela: un teatro a revisión*, cu care se încheie, practic, prima secțiune a lucrării.

Cea de a doua secțiune tratează *Despre literatura spaniolă* în general, avînd deci un mai pronunțat caracter sintetic și generalizator decît oricare dintre celelalte, fapt atestat și de titlurile semnificative ale unor articole componente precum : *En torno al momento literario español* sau *Las esculeas literarias en España*, care deschid seria. Momentul literar spaniol de la începutul deceniului al optulea este situat tematic, după opinia lui Marco, sub semnul *deziluziei*, iar despre școli literare propriu-zise, în sensul tradițional al termenului, nu se poate vorbi, datorită lipsei de „maeștri" în jurul cărora acestea să cristalizeze ; „scriitorii spanioli cei mai importanți — scrie J. Marco — sînt individualități clasabile cel mult pe tendințe", putîndu-se vorbi eventual doar de existența unor grupări relativ efemere și care-și au de regulă centrul fie la Madrid, fie la Barcelona.

Articolul următor, intitulat *La novela? género en crisis?*, încearcă să stabilească, pornind de la cunoscutele considerații ale lui Ortega asupra acestei teme, situația romanului spaniol actual, atras ireversibil spre alchimia unui limbaj din ce în ce mai luxuriant. Ultimul, *En torno a una polémica*, reluînd și dezvoltînd aceeași problematică, încearcă să descopere cauzele care au dus la moartea romanului spaniol de tip „realist", și la pătrunderea masivă în Peninsulă a școlii narative latinoamericane, la început contestată de unii și frenetic aplaudată de alții. După părerea lui J. Marco, în ziua de astăzi „triunghiul autor-editor-public reprezintă cheia problemei *romancierului spaniol*, și totodată cheia supraviețuirii materiale a romancierilor. De evoluția industriei editoriale spaniole depinde scriitorul. De acceptarea de către editori a romanului de tip eseistic, a scriitorului nou și a aventurii depinde evoluția ulterioară a romanului spaniol" (p. 86). Acest articol se încheie cu un interesant bilanț al literaturii peninsulare în anii ultimi — respectiv 1970 și 1971 — alcătuit cu condei sigur și cu mult discernămînt critic.

Secțiunea a treia a cărții — *Romanul* — continuă firesc discuția începută în cea precedentă, mutîndu-se însă din planul general teoretic în acela particular, al analizei de lucrări concrete, prin articole ca : *La narrativa de Francisco Ayala* (articol de sinteză asupra operei autorului), *Max Aub en la novela española* (idem), *La otra novela española: Manuel Andujar, Rosa Chacel, Segundo Serrano Poncela* (trecere în revistă a romanului spaniol în exil), *El experimentalismo de Miguel Delibes* (analiza lucrării *Parabola del náufrago*), *El fin de una trilogía: „Los mercaderes" de Ana María Matute, El retorno de Camilo José Cela* (analiza romanului *San Camilo 36*), *Sobre Juan Marsé y „La oscura historia de la prima Montsé", La obras recientes de Juan Benet* (este vorba, în esență, de romanele *Una meditación* și *Una tumba*).

Secțiunea a patra a lucrării este închinată *Poeziei* și aduce în discuție opere mai mult sau mai puțin recente ale unor poeți ca Lorca, Larrea, Luis Rosales, Gabriel Celaya, Blas de Otero, José María Valverde și Carlos Edmundo de Ory. Această secțiune însă, cum arată și J. M. Diez Borque, păcătuiește prin aceea că nu reflectă cum se cuvine poezia spaniolă cea mai actuală, în sensul că „se observă absența evidentă a unor poeți „inovatori, adică răspunzători de nou" („Estafeta literaria", *art. cit.*).

Foarte bine reprezentată este, în schimb, tînăra literatură catalană a unor poeți ca J. V. Foix, Joan Vinyoli, Pere Gimferrer, Joan Brossa sau Salvador Espriu, ori a unor romancieri ca cei enumerați în densul articol *Una generación para la novela* și în mijlocul cărora se reliefează puternic figura atît de populară a lui Terenci Moix, căruia Marco îi dedică unul din cele mai ample studii din volum, referindu-se pe larg la *La torre dels vicis capitales*, *Orades sobre una roca deserta*, *El dia que va morir Marilyn* și *Mon Mascle*.

Ultima secțiune a cărții cuprinde studii despre *Literatura latino americană*, deschizîndu-se cu *Una iniciación a la relectura de Jorge Luis Borges*, și continuînd cu articole despre *Octavio Paz*: *una encrucijada cultural* (analiză a volumului eseistic al poetului mexican, *Los signos en rotación y otros ensayos*), *Néstor Sánchez y la expresión argentina* (analiza romanelor *Nosotros dos* și *El amhor, los orsinis y la muerte*), *„El obsceno pájaro de la noche" de José Donoso* și, mai cu seamă, o foarte interesantă suită de studii despre marele scriitor peruvian Mario Vargas Llosa (un studiu de ansamblu, asupra locului lui Vargas Llosa în cadrul romanului latinoamerican și analiza unor opere ca *Los cachorros*, *El desafío*, *Día Domingo*, *Conversación en la Catedral* sau *García Márquez : historia de un deicidio*). Un ultim articol despre *Presencia de la literatura latino-americana en España* vine să încheie această carte de neîndoielnic interes din dublul punct de vedere, atît al cititorului dornic să se informeze prompt și exact în domeniul actualității literare hispanice de ultimă oră, cît și al celui curios să cunoască una din cele mai marcante și mai originale personalități tinere ale criticii din Spania zilelor noastre.

★

„Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español", nr. 5—7 (octombrie 1971 — octombrie 1972)

O tematică în esență similară cu aceea a volumului de care ne-am ocupat mai sus este cuprinsă în bună parte din paginile ultimelor trei numere ale tînărului Buletin al Asociației Europene a Profesorilor de Spaniolă (A.E.P.E.), în care sînt publicate o serie de comunicări prezentate de personalități marcante ale hispanisticii europene la mai multe manifestări științifice organizate recent de această asociație, cu următoarele teme : *Romanul actual în America de limbă spaniolă* (colocviu în august 1970 la Tenerife), *Direcții ale romanului spaniol postbelic* (colocviu la Oviedo în august 1971) și *Prezența și funcția poeziei în lumea actuală* : *Spania și Iberoamerica*" (Una din temele congresului AEPE de la Neuchâtel — august, 1972).

Majoritatea comunicărilor prezentate la colocviul din Tenerife sînt publicate în nr. 5 al Buletinului. Prioritatea îi revine cunoscutului specialist italian în literatură hispano-americană, profesorul Giuseppe Bellini (de la Universitățile din Milano și Venezia), cu un studiu asupra autorului său favorit, laureat al premiului Nobel, Miguel Angel Asturias. Comunicarea — amplă — se numește *Narativa lui Miguel Angel Asturias între magie și denunțare* și reprezintă de fapt o micromonografie asupra vieții și operei marelui autor guatemaltez, cu analiza succintă, dar pregnantă, a creațiilor sale principale — de la *Leyendas de Guatemala* (1930) pînă la *El Malarón* (1969), trecînd prin *El señor presidente* (1946), *Hombres de mais* (1949), *Viento fuerte* (idem), *El Papa Verde* (1950), *Week-end en Guatemala* (1956), *Los ojos de los enterrados* (1960), *El Alhajadito* (1961), *Mulata de tal* (1963) și *El espejo de Lida Sal* (1967) —, a influențelor dominante, a particularităților limbajului său narativ și a semnificației personalității sale în cadrul literaturii continentului iberoamerican.

Tot un studiu general prezintă şi Jean Paul Borel, de la Universitatea din Neuchâtel, asupra marelui romancier mexican Carlos Fuentes, referindu-se, ca „materie primă", la volumele *La región más transparente*, *Las buenas conciencias*, *La muerte de Artemio Cruz*, *Aura*, *Cantar de ciegos*, *Zona sagrada* şi *Cambio de piel*, pe care experimentează o interesantă şi originală metodă de abordare structurală internă la mai multe nivele succesive şi anume : „nivelul naraţiunii ca anecdotă, al naraţiunii ca fapt de creaţie a unui individ, al lumii gîndite sau interpretate de autor sau de grupul social căruia acesta îi slujeşte drept portavoce (chiar şi fără să ştie) şi, în sfîrşit, nivelul lumii globale, alcătuit dintr-o serie de viziuni ale lumii complementare şi adesea antagonice" (p. 37). Mişcarea analizei lui Borel este pendulatorie, de la planul anecdotic la schema abstractă şi de la abstract înapoi la concretul faptic, pentru verificarea şi îmbogăţirea interpretării. Pornind de la teza că romancierul care din prima clipă îşi plonjează lectorul într-un univers diferit de cel real de pînă atunci", obişnuieşte să introducă, în primele rînduri ale cărţii, elementele care să-i permită cititorului să structureze de la început noul univers, în conformitate cu ceea ce urmează să fie mai tîrziu realitatea profundă a lumii exprimate sau descrise de autor", Borel analizează din acest punct de vedere începutul romanului *La región más transparente* (primele fraze şi apoi primele trei capitole), formulînd ipoteza de lucru conform căreia „naraţiunea (lui Fuentes-*n.n.*, *D.D.*) exprimă relaţia problematică dintre un Eu (individual şi colectiv) şi Circumstanţa lui. Circumstanţa apare sub cele două dimensiuni temporale şi spaţiale, strîns unite între ele şi care se rezolvă într-o serie de Disjuncţii parţiale concrete, în general definite (provizoriu) în termeni obiectivi. Rămîn de definit Disjuncţia coerenţei temporale, în care Subiectul nu poate trăi nici înţelege dezvoltarea temporală, în care e inclus, şi cea mai generală Disjuncţie istorică, în care subiectul nu se poate acomoda cu Circumstanţa lui printr-o transformare a lumii, căci lipsesc condiţiile acestei transformări (care sînt fie Conjuncţia socială, fie Conjuncţia coerenţei temporale) sau alte motive mai concrete, ca de pildă recuperarea concretă, prin" sistemul „mexican, a idealurilor generoase ale revoluţiei" (p. 41). În continuare, această schemă interpretativă dedusă din primul roman este confruntată pe rînd cu celelalte şase enunţate la început, rezultatul fiind o sensibilă îmbogăţire şi nuanţare a înţelegerii universului lui Fuentes în viziunea exegetului său elveţian.

Alţi romancieri latino-americani prezenţi în Buletinul de care ne ocupăm sînt argentinianul Ernesto Sábato (într-o cuprinzătoare prezentare realizată de tînărul său compatriot Ernesto Gimelfarb, asistent la Universitatea din Lausanne), uruguayanul Juan Carlos Onetti (în viziunea personală a lui Francisco Umbral), şi, mai cu seamă, celebrul autor al şi mai celebrului roman *Cien años de soledad*, Gabriel García Márquez. James R. Stamm se arată interesat de problema morţii, a supravieţuirii şi a dispariţiei în acest roman, întreprinzînd, din acest unghi, o fină analiză a condiţiei personajelor centrale şi a caracteristicilor stilistice celor mai pregnante ale naraţiunii. Un articol de tip diferit — sociopolitic şi sociocultural, — dar deosebit de util pentru confruntarea tabloului realităţilor Americii Latine reflectate în romanul său este cel semnat de Luis García San Miguel şi intitulat *Situación sociopolítica de América Latina*.

În nr. 6 al Buletinului AEPE (martie, 1972) se publică, în formă prescurtată, o ultimă comunicare prezentată la colocviul din Tenerife, anume *Magie şi Mitologie la Alejo Carpentier* aparţinînd profesorului Alberto Barrera Vidal, de la Universitatea din Trier, şi în care autorul analizează povestirea *Viaje a la semilla* — socotită de el reprezentativă pentru esenţa creaţiei romancierului cubanez —, ocupîndu-se pe rînd de arhitectura ei narativă, de simbolistica magico-mitologică, şi de concepţia temporală, spre a pune în evidenţă, pe baza lor, aşa-numitul „realism magic" al autorului.

Tot în acelaşi Buletin 6 se publică şi două ample comunicări prezentate la colocviul din 1971 consacrat romanului spaniol postbelic· Prima aparţine profesorului Universităţii-gazdă, din Oviedo, José María Martínez Cachero, şi reprezintă o *Introducere în romanul spaniol de după război*, trecînd în revistă succint momentele esenţiale ale istoriei acestui gen literar în Peninsula Iberică în primii ani de după 1939, pentru a se încheia cu o serie de reflecţii pătrunzătoare cu

privire la unele aspecte relaţionate cu situaţia actuală a romanului, cum ar fi premiile, cenzura etc.

Cealaltă comunicare, a lui Gonzalo Sobejano, de la Universitatea din Pittsburg, tratează despre *Direcţii ale romanului spaniol de după război*, abordînd cu precădere romanul existenţial, romanul realist şi ceea ce, cu titlu provizoriu, Sobejano numeşte „romanul structural", reprezentat prin opere ca *Tiempo de silencio*, *Señas de identidad*, *San Camilo 36* sau producţia recentă a lui Juan Benet, şi numit aşa deoarece Sobejano consideră drept calitatea lui constitutivă „intenţia de a identifica persoana prin referinţa funcţională la contextul ei social şi societatea întreagă (nu într-una din clasele ei, ci în totalitate) prin referinţa funcţională la persoană, adică la unitatea minimală a acestei totalităţi" (p. 64—65). Această clasificare, spre deosebire de cea istorico-estetică a lui Nora sau de cea pur formală a lui Buckley, se bazează, spune Sobejano, „pe un criteriu care, fără a neglija istoria, ţine seama de atitudini şi teme denotînd relaţii interumane" (p. 66). Articolul se încheie cu o serie de *Reflecţii asupra discontinuităţii*, aceasta din urmă — înţeleasă în sensul „schimbării frecvente şi bruşte de locuri, momente, personaje, perspective, teme şi forme discursive" — fiind considerată o caracteristică de căpetenie a romanului modern, inclusiv iberic.

Numărul 7 al Buletinului AEPE (octombrie, 1972) cuprinde cîteva dintre comunicările prezentate în cadrul temei consacrate poeziei la congresul asociaţiei, din august 1972. Fără îndoială că, dintre lucrările publicate, cel mai mare interes informativ revine comunicării de sinteză a cunoscutului profesor elveţian de la Universitatea din Erlangen, Gustav Siebenmann, intitulată *Schimbările estetice din ultimii 40 de ani de poezie spaniolă*. G. Siebenmann porneşte, în expunerea sa, de la concepţiile poetice ale aşa-numitei „generaţii de la 1927", urmărind apoi mutaţiile ce se produc, după război, în crezul estetic al creatorilor şi al mişcărilor artistice care se succed. Într-o formulare concisă, dar exactă, aceste schimbări din ultimii 40 de ani sînt, după Siebenmann, următoarele: „Funcţie liberatoare în anii 20; funcţie meditativă şi incipientă funcţie politică în timpul anilor 30; funcţie simultan metafizică şi realistă, în orice caz conştientizatoare, a poeziei anilor 40 şi începutul lui 50; apoi abandonarea acestor intenţii terapeutice şi reafirmarea dimensiunii ludice, liberatoare, în anumite cazuri însă, cu rol de pretext pentru mînii inhibate sau umor sumbru, de la mijlocul anilor 50 pînă la sfîrşitul lui 60" (p. 120).

O altă comunicare interesantă, cu caracter preponderent teoretic, este aceea a profesorului Jacques Comincioli, de la Chaux-de-Fonds, despre *Poezie trăită, poezie scrisă;* aşa cum pe aceeaşi linie de interpretare estetică generalizatoare merg şi celelalte două comunicări ale tinerilor poeţi universitari Jorge Urrutia (Universitatea din Madrid) şi Antonio Colinas (Universitatea din Milano) despre, respectiv, *Tînărul poet în faţa poeziei* şi *Pentru o apropiere de fenomenul poetic*.

Prin publicarea acestor materiale (şi este regretabil că nu au putut fi cuprinse *toate* comunicările prezentate la cele trei colocvii menţionate, Buletinul AEPE îşi adevereşte o dată mai mult ţinuta ştiinţifică serioasă care-l caracterizează la fiecare apariţie şi-l recomandă lecturii unui cerc cît mai larg de specialişti interesaţi de problemele actuale ale hispanisticii.

Domniţa Dumitrescu

Virgil Cuțitaru, **Cărți și idei**,
Ed. Junimea, Iași, 1972

Conținutul relativ eterogen al volumului semnat de Virgil Cuțitaru stă mărturie a unei diversități de preocupări. Sînt adunate sub titlul *Cărți și idei* un număr de cronici la volume semnate de scriitori contemporani de diverse mărimi (Ion Bănuță, Stelian Baboi, Victor Tulbure, George Chirilă, Constantin Nonea, Nina Cassian, Leonida Neamțu, Maria Banuș etc.) și cîteva portrete sintetice ale unor poeți ca Nicolae Labiș, George Lesnea, Mihai Ursachi, Ion Brad și alții.

Mai semnificative, articolele de critică a criticii trădează voluptatea reexaminării unor opinii consolidate în conștiința publică. Discuția cu privire la proza literară a lui Eminescu („Locul prozei sale în epica românească, prin singularitatea ei, echivalează cu locul ocupat de lirica sa în poezie") sau la *Arta prozatorilor români* (. . . „T. Vianu a pus în valoare procedeele stilistice ale scriitorilor analizați realizînd, prin *Arta prozatorilor români*, un studiu de critică literară totală, o oglindă complexă care surprinde din mai multe unghiuri imaginea prozei noastre de-a lungul unui secol") se poartă în limitele unor deprinderi universitare, remarcîndu-se metoda riguroasă, demonstrația sprijinită pe citate semnificative. Preocuparea pentru problemele de limbă literară se subsumează aceleiași sfere de influență.

Articolul *Două nuvele romantice* se remarcă prin interesanta intuiție a asimilării unor motive superficial-romantice din *Bucheliera de la Florența* de V. Alecsandri în substanța nuvelei lui Eminescu, *Cezara* și totodată ca exercițiu de virtuozitate demonstrativă.

C. P.

Eugen Negrici, **Narațiunea în cronicile lui Gr. Ureche și Miron Costin**,
Ed. Minerva, 1972

În această lucrare de literatură veche, de o factură mai deosebită, autorul pornește de la descrierea de suprafață, formală, a cronicilor, pentru a ajunge la o cercetare de adîncimi.

Prima secțiune, consacrată cronicii lui Gr. Ureche, construiește mai întîi un portret al povestirii. Plecînd de la enunțarea calităților majore ale narațiunii, și anume : limpezimea intuiției, precizia în expunere și mai ales concizia, autorul întreprinde o atentă analiză stilistică pentru detectarea „modulațiilor narative", de tipul basmului. Abordarea metodei structuraliste îi permite să deducă tipul de relații predominant în cronică și ordinea la care se supune narațiunea; se

ajunge la concluzia caracterului arhaic și elementar al narațiunii. Este subliniată lipsa intenționalității literare, care conferă cronicii lui Gr. Ureche resurse nebănuite de epic. Partea a doua a acestei secțiuni este dedicată portretului povestitorului, al istoricului, așa cum apare mai ales în pasajele de comentarii, și al scriitorului, cu darul lui deosebit de caracterizare. Analiza „tehnicii" scriitoricești a lui Ureche scoate în evidență topica spontană a frazei narative, o topică imprevizibilă, și de aceea foarte modernă.

A doua secțiune, despre cronica lui Miron Costin, este construită după același plan. Spre deosebire de narațiunea lui Gr. Ureche, cronica lui Miron Costin are un caracter vădit intențional, sesisabil și în calitățile povestirii: compoziție, sistematizare și artă. Autorul consideră cronica lui Miron Costin ca o narațiune de tip anecdotic. La nivelul formei, el distinge o diversitate de modalități artistice, de la narațiunea propriu-zisă pînă la punerea în scenă. După descrierea modurilor de creare a epicului, o atenție sporită este acordată celor două principii cu valoare de precepte, care ordonează substanța narativă. În ciuda pasajelor în care interesul narativ, imprevizibilul, tensiunea epică sînt dominante, cronica lui Costin este considerată o operă clasică.

Portretul povestitorului subliniază calitățile deosebite de istoric ale cronicarului, precum și pe cele ale scriitorului: puterea sa de detaliere minuțioasă, darul său de a intui psihologic situațiile și oamenii. Dacă Gr. Ureche a creat portretul dinamic, Miron Costin a introdus devenirea personajului, biografia. Tendințele sale de perfecționare artistică se concretizează în folosirea categoriei de calificare și mai ales, în revoluționarea sintaxei narative. Lucrarea se încheie cu prezentarea unui portret al cronicarului, văzut ca actor și narator.

Barbu Paris Mumuleanu, Scrieri,
Ed. Minerva, 1972

Dintre cărțile editate pînă acum într-o serie de excelentă inițiativă (*Restitutio*, la editura „Minerva"), cea mai importantă este, fără îndoială, cea a *Scrierilor* lui Mumuleanu, poet minor din deceniile trei și patru ale secolului trecut, dar extrem de caracteristic pentru momentul respectiv și care, prin aceasta, va sta întotdeauna în atenția cercetătorilor. Autoarea ediției, Rodica Rotaru, oferă o culegere amplă din volumele poetului, precum și din textele care au circulat — în manuscris sau tipărite — fără numele autorului, cuprinzînd tot ce era mai esențial în creația acestui atît de puțin cunoscut scriitor; o succintă dar informată prefață, o notă asupra ediției, o bibliografie, precum și cîteva note însoțesc această ediție de înaltă ținută, toate datorate Rodicăi Rotaru. Nu se poate reproșa nimic acestei cărți în sine, făcută cu pricepere și cu înțelegere profundă pentru scriitorul căruia îi este consacrată, dar întrucît putem adăuga unele sugestii relative mai mult la profilul colecției, aflate încă la început, credem necesar să menționăm că aparatul de note ar putea fi uneori mai extins, în profitul cititorului care ar putea beneficia astfel de o mai completă plasare în epocă a fenomenelor generale, și chiar a autorului însuși. S-ar fi putut insista astfel — în cazul de față — asupra lamartinismului lui Mumuleanu, de filieră heliadescă (menționat în prefață), semnalînd de pildă dependența *Toamnei* din volumul *Poezii* (1837) de *Toamna* lui Heliade, traducere a poeziei cu același titlu de Lamartine și atît de apropiată de *Întoarcerea* lui Gr. Alexandrescu, sau asupra influenței *versurilor* populare în diferite locuri ale meditației funebre la Mumuleanu (de pildă, începutul poeziei *Bătrînețile*). Un mic comentariu ar fi meritat poate și glosarul *zicerilor celor străine* din volumul *Caracteruri* (1825), care cuprinde termeni și definiții

semnificative, în ciuda expresiei încă ambigui și greoaie (caracter, clasic, entusiasm, jenie, santimental etc.).

Toate acestea vizează profilul acestei extrem de necesare colecții, care ar putea acorda un spațiu ceva mai întins notelor de istorie literară, și în care așteptăm să vedem reeditați nu numai scriitori din secolul trecut (s-ar putea scoate volume de mare interes din autori de tot uitați, ca D. Rallet, Al. Pelimon, Hrisoverghi etc.), ci și din secolele precedente. S-ar putea tipări astfel fragmente din *Halima* (într-o minunată limbă populară), din *Varlaam și Ioasaf* (în general o culegere din opera lui Udriște Năsturel), scrierile puțin cunoscute ale lui Milescu și D. Cantemir, cronicile minore (N. Costin, Axinte Uricariul, cronicile paralele, cum e cea a lui V. Buhăescu etc.), mergînd pînă la operele atît de des citate în istoria Școlii Ardelene, dar niciodată citite (o selecție din G. Cotore, I. Micu-Clain etc. mergînd pînă la *Propovedaniile* lui Petru Maior). Nu ne îndoim că, după un început atît de fructuos, aceste realizări nu vor întîrzia.

M. A.

Pompiliu Marcea, „Convorbiri literare" și spiritul critic,
Ed. Minerva, 1972

Tratînd o temă majoră, studiul lui Pompiliu Marcea vine să se alăture volumelor de prestigiu apărute la Editura Minerva în seria „Momente și sinteze".

Preocupat de situarea revistei „Convorbiri literare" în contextul evoluției culturii naționale, autorul pornește de la considerația că: „momentul „Convorbirilor literare" ilustrează maturitatea culturii române, stadiul în care viața intelectuală începe să devină conștientă de sine însăși prin afirmarea principiului calității în producția științifică și artistică". Coordonată esențială a mentalității junimiste, spiritul critic apare totodată ca factor înnoitor al întregii vieți culturale; legitimat de principiul primatului adevărului, spiritul critic este acela care asigură — în mod oarecum paradoxal — longevitatea revistei și mai ales eficacitatea acțiunii sale. În această lumină este discutată „școala critică" a „Convorbirilor literare", cu referiri la precursori și la adversari, într-un capitol amplu, urmărind evoluția și decăderea „spiritului convorbirist" — înțeles ca spirit de independență și demnitate intelectuală — de-a lungul celor aproape optzeci de ani de apariție.

Avansînd cîteva puncte de vedere interesante, capitolul despre Iacob Negruzzi constituie un omagiu adus acestei figuri de „gospodar al vieții culturale" (E. Lovinescu) fără de care «durata „Convorbirilor literare" pare de neexplicat».

Extrem de utilă se dovedește „privirea istorică" finală, rezumat documentar urmărind să reconstituie pe aproape 80 de pagini „biografia revistei": sînt menționate evenimente și apariții fundamentale dar și cronici și recenzii de importanță redusă, semnificative, potrivit opiniei autorului însuși, doar pentru alcătuirea unor eventuale „fișe de orientare artistică a revistei".

C. P.

Eugen Todoran, Eminescu,
Ed. Minerva, 1972, 596 p.

Fără a fi o monografie propriu-zisă a operei lui Eminescu, în genul aceleia clasice a lui Călinescu, dar nici o dezbatere pur eseistică, mai mult sau mai puțin impresionistă, ci mai degrabă o culegere de studii axate pe marile teme (și *numai* pe acestea) ale

creației eminesciene, cartea lui Eugen Todoran reprezintă, după opinia noastră, una din cele mai importante contribuții eminescologice ale istoriografiei noastre literare din ultimele două decenii. Autorul dovedește, pe lîngă o superioară asimilare a specificului eminescian, și o excelentă cunoaștere a romantismului european, a filozofiei germane din secolul trecut, a doctrinelor filozofice antice, a problemelor de poetică, precum și o reală capacitate analitică în spiritul criticii marxiste. Dealtfel, o simplă enumerare a capitolelor cărții — *Conceptele gîndirii poetice, Ființa universului și dialectica existenței, Lumea în timp și spațiu, Fantasticul romantic și folcloric, Diorama poetică și dialectica istoriei, Panorama deșertăciunilor, Mitul românesc, Istoria, eroul, tragicul, Demonul și titanul, Natura — cadru și sentiment, Iubirea, sentiment și ideal, Ironia și satira, Comedia cea de obște, Luceafărul — simbol și alegorie, Structura poeziei și fenomenologia poeticului* — este suficientă pentru a aprecia că inventigația istoric-literară s-a făcut exclusiv în adîncime, cu predilecție asupra punctelor nodale ale unei opere care, oricît ar fi fost de pertinent cercetată, lasă mereu loc pentru interpretări dintre cele mai neașteptate tocmai în ceea ce are mai deplin cristalizat. În ciuda aspectului de culegere de studii, totuși mai mult formal decît de substanță, neimplicînd așadar o lipsă de unitate, cartea lui Eugen Todoran parcurge în așa fel structurile esențiale ale creației eminesciene, încît ea ne apare ca acea sinteză absolut necesară și la timpul potrivit apărută pentru a încununa notabilul efort eminescologic al ultimilor ani, materializat în volumele lui M. Călinescu, I. Dumitrescu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, D. Murărașu, I Negoițescu, G. C. Nicolescu, E. Papu, I. Rotaru, L. Rusu, E. Simion etc. Amplul rezumat în limba germană constituie — în sine — o excelentă introducere în opera lui Eminescu, putînd deveni, mai ales pentru cercetătorii din străinătate, un sigur punct de reper și un posibil punct de plecare.

D. P.

Mihail Triteanu, „Luceafărul" 1902–1920,
Indice bibliografic analitic,
Ed. Enciclopedică, 1972

Bibliografia revistei „Luceafărul", apărută la Editura Enciclopedică, se înscrie în contextul unor tot mai intense preocupări pentru editarea, monografierea și analiza bibliografică a revistelor literare românești.

Realizată după sistemul zecimal, îmbinînd criteriul alfabetic (pentru numele autorilor de literatură) cu cel cronologic (pentru celelalte domenii), bibliografia cuprinde indicele analitic al revistei, în perioada 1902—1920, sistematizat pe următoarele domenii: literatură română, literatură străină, cugetări, folclor, teorie, critică și istorie literară (română și străină), folcloristică, cultură, filozofie, psihologie, etică, sociologie, politică, pedagogie, învățămînt, lingvistică, știință, arhitectură, arte plastice, muzică, teatru, istorie, religie, etnografie etc., precum și un indice de nume.

În prefața lucrării, autorul analizează condițiile social-politice și culturale ale apariției revistei „Luceafărul", istoricul revistei, precum și ideologia promovată de fondatorii și colaboratorii ei. Concluziile acestei prezentări tind să sugereze importanța revistei „Luceafărul" în conștiința contemporanilor și rolul ei în contextul social și politic al epocii: „Publicația lui Goga și Tăslăoanu a ajuns să ocupe un loc central în viața literară a României dinaintea primului război mondial . . . Și dacă pe plan politic erijarea grupării de scriitori din jurul revistei „Luceafărul" în rolul de îndrumătoare a țărănimii s-a

epercutat negativ, încercînd să împiedice apropierea de hegemonul său firesc, de proletariat, pe plan artistic această grupare a servit intereselor maselor largi, muncind pentru înaintarea lor culturală și dînd viață unor opere în care ele și-au recunoscut propriile lor aspirații".

D. P

Maria Marinescu-Himu și Adelina Piatkowski, **Istoria literaturii eline,**

Ed. Științifică, București, 1972, 669 p.

Istoria literaturii eline, pe care două cunoscute cadre didactice de la Universitatea din București o prezintă cititorilor, este prima lucrare de acest gen care apare în românește. Precedentele nu au lipsit, fie sub forma unor studii acoperind doar unele perioade ale acestei istorii — printre care trebuie să amintim în primul rînd pe cele ale regretatului Aram Frenkian — fie sub aceea a unor cursuri universitare (înseși autoarele acestui volum au tipărit acum zece ani astfel de cursuri), fie a unor manuale de liceu sau traduceri. Lucrarea de față însă este prima prezentare sintetică, făcută pentru un larg public intelectual, a întregii literaturi eline, de la cele mai vechi urme ale poeziei prehomerice pînă la neoplatonici (Plotin, Porphir etc.) și la poeții din sec. al V-lea (Nonos și Musaios). În cele aproape șapte sute de pagini nu este cuprinsă doar evoluția istorică a literaturii eline, cu inevitabilele — și atît de utilele — prezentări de opere, ci și numeroase incursiuni de ordin general în cultura, miturile, evenimentele vechilor greci, pe care cercetările din ultimele două decenii le-au îmbogățit dacă nu întotdeauna cu date ferme, în orice caz cu multe și seducătoare ipoteze. Remarcabilă și originală este contribuția autoarelor și în ceea ce privește încadrarea operelor reprezentative ale literaturii eline în perspectiva culturii române (și europene, bineînțeles). Sînt semnalate vechi traduceri și adaptări din Homer, Hesiod, Heliodor etc.

Cel mai mare pericol care pîndește lucrări de asemenea amploare, istorii ale literaturilor întinse pe lungi perioade, care au a expune diverse și complexe fenomene, nu o dată contradictorii, este acela de a urmări prea îndeaproape personalitățile individuale, pierzînd din vedere elementele generale ale unei epoci, evoluția gustului, a genurilor, a mentalităților. Sinteza de față previne toate aceste incoveniente prin ample capitole consacrate genurilor literare, centrelor de cultură, lămuririi condițiilor de dezvoltare a literaturii în diferite epoci. Îmbogățită cu o bibliografie esențială, cu indici de nume și cu ilustrații bine alese, *Istoria literaturii eline* este un foarte util și practic instrument de lucru, indispensabil oricărui cercetător al literaturii europene în general.

M. A.

Philippe Van Tieghem, **Marile doctrine literare în Franța,**

Ed. Univers, București, 1972 (Col. Studii)

Celor interesați de istorie și teorie literară Editura Univers le pune la dispoziție, sub semnătura lui Alexandru George, versiunea românească a celei de a opta ediții (1968) a cunoscutei lucrări *Les grandes doctrines littéraires en France*. Intrată de multă vreme în rîndul lucrărilor de referință, cartea lui Philippe Van Tieghem se referă la o perioadă extrem

de întinsă a culturii franceze, cuprinzînd în discuție cele aproape patru secole care despart umanismul clasic al Pleiadei de teoriile suprarealiștilor. Volumul cuprinde patru secțiuni intitulate: *Spre un umanism clasic* (1550—1675), *Tradiție și noutate* (1675—1789), *Teoriile romantice* (1800—1850), *Realism, simbolism, suprarealism*, în cadrul cărora materialul este sistematizat pe genuri literare. Natura unei astfel de lucrări impunea o selecție severă și autorul a operat această selecție pe baza criteriului *fecundității* teoriilor literare. Se justifică astfel prezența unor capitole cum sînt cele intitulate: *Pentru o estetică deschisă: Doamna de Stael, Chateaubriand restaurează noțiunea de artă, Baudelaire, teoretician al artei.*

Caracteristică este atenția sporită acordată poeziei (lirice și dramatice) definite de autori ca „forma cea mai elevată a creației literare" și urmărită în consecință cu scopul de a pune în evidență prin evoluția ei evoluția „simțului literar al unei națiuni".

Dincolo de evidentele merite ale unui studiu în același timp istoric și sistematic, cartea lui Philippe Van Tieghem își justifică existența prin intenția de a pune în valoare „una dintre cele mai importante caracteristici ale vieții intelectuale a națiunii franceze", căci abundența doctrinelor este explicată de autor prin înclinarea tipică francezilor de a intelectualiza actul artistic. Prin această ancorare în problematica majoră a unei culturi lucrarea este, o dată mai mult, exemplară.

C. P.

Pierre de Boisdeffre, O istorie vie a literaturii franceze de azi,

Ed. Univers, București, 1972

Traducerea românească (Sanda Râpeanu și Cireașa-Gabriela Grecescu) a lucrării lui P. de Boisdeffre, *Une histoire vivante de la littérature française d'aujourd'hui* urmează versiunea scrisă special de autor pentru publicul cititor român, completată cu îmbunătățirile aduse în cea de-a șaptea ediție a cărții.

Lucrare fundamentală pentru înțelegerea fenomenului literar francez în ultimii 30 de ani, *Une histoire vivante* cuprinde în prima parte un istoric al principalelor momente din perioada analizată, de la literatura războiului și a Eliberării pînă la „noul roman". Partea a doua, o călătorie întreprinsă de autor în țara Literelor, pentru a-i cerceta amănunțit geografia, pleacă de la un prolog dedicat „maeștrilor: Claudel, Gide, Valéry, acele „masive" ale literaturii franceze care depășesc prin amploarea lor orice încercare de clasificare. În prezentarea operelor este adoptat criteriul genurilor. Analiza romanului, căruia îi este rezervat secțiunea cea mai întinsă, sesizează cele două direcții fundamentale, valabile, dealtfel, și pentru poezie ori teatru: linia tradițională și cea revoluționară. Cele peste o mie de fațete ale romanului, poate genul cel mai contradictoriu, sînt prinse în capitolul. *Provinciile romanului.* Noua poezie franceză este înfățișată prin cîteva „medalioane" ale vîrfurilor ei. În secțiunea dedicată teatrului se insistă mai ales asupra anti-teatrului lui Beckett, Adamov și Ionescu, iar în capitolul despre critică și eseu asupra „noii critici". Ajungînd la un fel de filozofie a literaturii, P. de Boisdeffre consideră scriitorul un „martor" al epocii noastre, dar mai ales un revoltat. Problema limbajului, analizată și ea pe genuri, îl duce pe autor la formularea unei întrebări cu nuanțe conclusive: oare literatura anunță un nou limbaj al formelor?

Dincolo de valoarea informatică remarcabilă, lucrarea cucerește prin prezentarea deosebit de atractivă, prin tonul pasionat și, mai ales, prin caracterul ei atît de „viu".

L. B. P.

1 ianuarie — 31 martie 1973

În luna ianuarie a avut loc la Facultatea de limba și literatura română o *sesiune Tudor Vianu* — omagiu adus marelui profesor de către discipolii și urmașii săi, cu ocazia aniversării a 75 de ani de la naștere. În fața unui mare număr de studenți, cadre didactice, cercetători etc. au luat cuvîntul D. Păcurariu, Al. Dima, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Venera Antonescu, Gelu Ionescu, C. M. Ionescu — care au evocat figura maestrului și au relevat importanța operei lui în cultura românească.

★

În perioada 13—18 ianuarie au avut loc la Arad, Ineu și Șiria o serie de manifestări culturale dedicate aniversării a 125 de ani de la nașterea lui Ion Slavici — organizate de Comitetul județean de cultură și educație socialistă. Din programul acestor manifestări remarcăm : simpozionul *Peisajul arădean în creația literară a lui Ion Slavici*, expoziția *Ion Slavici și epoca sa*, realizată în colaborare cu Muzeul literaturii române din București, simpozionul *Ion Slavici — personalitate de seamă a literaturii românești*, desfășurat cu ocazia inaugurării casei memoriale și urmat de un spectacol de teatru de amatori cu piesa *Fata de birău*, precum și o sesiune de comunicări științifice, dintre care enumerăm : *Realismul tragic în proza lui Slavici* (Eugen Todoran), *Contribuție la o reinterpretare a nuvelei „Popa Tanda"* (Iosif Pervain), *Slavici și Coșbuc* (Gavril Scridon), *Memorialistica lui Slavici* (Virgil Vintilescu), *Slavici inedit* (N. Florescu), *Elemente arhetipale în proza lui Slavici* (Eugen Onu) ș.a.

Cu ocazia aceleiași comemorări, revista „Tribuna" a dedicat o parte din nr. 11, din 15 martie a.c., unui grup masiv de articole despre opera scriitorului ardelean ; dintre cele mai interesante citățm : *Tragicul în „Moara cu noroc"* de Eugen Todoran, *Slavici și „Deșteptarea" din Brașov* de D. Vatamaniuc, *Național și universal la Slavici* de Eugen S. Cucerzan, *Personaje demonice* de C. Zărnescu, *Slavici și posteritatea lui critică* de I. Marcaș.

★

Societatea de științe filologice, subfiliala Breaza — Prahova și filiala Universității populare din Breaza, în colaborare cu Uniunea sindicatelor din învățămînt, știință și cultură, au organizat la Breaza, pe data de 4 februarie 1973, o sesiune de comunicări pe teme literare, deschisă de prof. Boris Cazacu, Dan Bujor și Petre Stroe și urmată de discuții ; dintre comunicările cele mai interesante remarcăm : *Arta romanului și arta cinematografică* (Boris Cazacu), *Analiza literară a unei poezii* (Ion Dumitrescu), *Sensurile dezbaterilor etice la Marin Preda* (Constantin Trandafir, Cîmpina), *Stilistica adverbului în „Hanul Ancuței" de Mihail Sadoveanu* (Mihai Lăpușneanu, Cîmpina), *Shakespeare și psihiatria dramatică* (Al. Olaru, Craiova), *Romanticul Hugo — precursor al unor tendințe moderniste* (Doina Morcan, Breaza) ș.a. Manifestarea s-a încheiat cu vizitarea complexului pentru predarea limbii și literaturii române de la liceul Aurel Vlaicu din Breaza.

★

Din manifestările științifice organizate de Societatea de științe filologice remarcăm de asemenea o interesantă sesiune științifică cu tema *Predarea limbilor moderne în liceele și*

institutele cu profil tehnic, care a avut loc la București, între 18—19 martie 1973. Dintre comunicări semnalăm : *Problemele predării limbilor moderne în Institutul politehnic din București*, prezentată de un grup de lectori și asistenți de la Institutul politehnic, *Considerații asupra predării limbilor moderne la facultățile nefilologice* (Vladimir Scripnic), *Conversația în cadrul seminariilor de franceză științifică și tehnică* (Al. Onete, Timișoara), *Probleme specifice predării limbilor modene în învățământul cu profil artistic* (Stela Rădulescu). Comunicările au fost urmate de discuții și de o serie de lecții demonstrative ținute la câteva licee industriale și de specialitate din Capitală.

★

Laboratorul de literatură comparată înființat pe lîngă catedra de literatură universală și comparată de la Facultatea de limbă și literatură română și-a început activitatea în ziua de 22 martie a.c. cu o ședință publică la care, în prezența a numeroși cercetători, cadre didactice și studenți, prof. D. Păcurariu a prezentat comunicarea *Clasicismul în literatura română*, iar prof. Al. Dima a ținut o informare asupra participărilor românești la Congresul de literatură comparată care va avea loc vara aceasta în Canada. Activitatea Laboratorului va continua prin ședințe publice de comunicări științifice, tinzînd să devină permanentă.

★

La Muzeul literaturii române a avut loc, pe data de 29 martie, *o seară de teatru consacrată memoriei lui G. Călinescu*, de la moartea căruia s-au împlinit de curînd 8 ani. Un grup de cercetători de la Institutul de istorie și teorie literară „George Călinescu" — Ov. Papadima, Elena Piru, Cornelia Ștefănescu, Rodica Florea, Stancu Ilin — au interpretat câteva din piesele lui George Călinescu — *Răzbunarea lui Voltaire*, *Despre minie* sau *Napoleon și Fouchet*, *Napoleon la Sfînta Elena* și *Fluturele*, după care a urmat audierea unei piese pentru păpuși înregistrată pe bandă, în lectura autorului.

Această seară evocativă a avut loc la deschiderea ciclului de spectacole-lectură din cadrul Teatrului Manuscriptum.

★

În perioada 30 martie—1 aprilie s-a desfășurat la Facultatea de limba și literatura română primul *Colocviu național studențesc „Mihai Eminescu"*, organizat de Catedra Eminescu. La colocviu au participat cu comunicări membri ai cercurilor științifice studențești din toată țara, precum și personalități ale vieții universitare, printre care Al. Dima, Șerban Cioculescu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Ovidiu Papadima și Eugen Todoran.

★

În cadrul acțiunilor de prezentare a unor volume de către marile librării din Capitală a avut loc în luna februarie, la librăria Eminescu, lansarea volumului *Istoria și teoria comparatismului în România*, realizat de un colectiv de cercetători de la Institutul de istorie și teorie literară „George Călinescu". Prezentarea lucrării a fost făcută de către prof. Al. Graur, directorul Editurii Academiei, prof. Al. Dima, conducătorul colectivului de autori și prof. Zoe Dumitrescu-Bușulenga, din partea catedrei de literatură universală și comparată.

În luna martie a avut loc, tot la librăria Eminescu și lansarea *Caietelor Eminescu* — volum de studii, articole, note și documente îngrijit de Marin Bucur.

★

În cadrul lectoratelor organizate de Comitetul Central al U.T.C., cîțiva tineri membri ai Institutului de istorie și teorie literară „George Călinescu" — Mioara Apolzan, Dorina Grăsoiu și Dana Popescu — au participat la întîlniri cu tineri muncitori, elevi și studenți din județele Buzău, Prahova, Argeș, Brașov, Alba, prezentînd scurte comunicări pe teme de literatură română contemporană. Tot în activitatea științifică a tinerilor cercetători remarcăm proiectul lor de revistă, propus de Comitetul U.T.C. al Academiei de științe sociale și politice, care va fi realizat cu colaborarea cercetătorilor tineri din toate institutele Academiei.

D.P.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

„Revista de istorie și teorie literară" publică studii și articole privind istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii și folclorului literar. De asemenea, recenzii asupra lucrărilor de știință literară, a publicațiilor de specialitate din țară și din străinătate.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografii vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au drept la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc. se va trimite pe adresa Comitetului de redacție, Bulevardul Republicii, nr. 73, București.

Din sumarul nr. 3/1973:

- **Participări românești la al VII-lea Congres de literatură comparată:** Al. Dima, *Le rôle et les fonctions des valeurs dans la littérature comparée*; Mihai Novicov, *L'étude sociologique des relations entre la circulation de la littérature et les valeurs*; I. C. Chițimia, *Le périodisation d'une histoire comparée des littératures européennes*; Paul Cornea, *Sur la possibilité et les limites de la périodisation en littérature comparée*, George Muntean, *Relations culturelles roumano-canadiennes.*

- **Studii despre:** *Henry James* (Roxana Sorescu), *Romanul latino-american* (Eugenia Popeangă), *Mitul lui Orfeu în poezia lui Eminescu* (Gh. Ceaușescu), **Craii de Curtea veche** *în context comparatist* (Mircea Berindei), *Dramaturgia romanului francez* (Despina Tomescu), *Consonante între opera lui Lorca si Hemingway* (Medeea Freiberg).

- **Cronica ediţiilor bilingve** (Adriana Mitescu), *Van Tieghem și M. Dragomirescu* (M. Anghelescu), *Stephen Crane și L. Rebreanu* (Mihaela Hașeganu), *Andreev în românește* (Ana Maria Brezuleanu).

- **Revista revistelor** (*Secolul XX*), recenzii.

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ
TOMUL 22, NR. 2, 1973

Lei 25

I 2758

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Institutul de istorie și teorie literară „George Călinescu"

Revista de istorie și teorie literară

Din sumar:

— Participări românești la al VIII-lea Congres de literatură comparată: comunicări și articole semnate de Al. Dima, Mihai Novicov, I. C. Chițimia, Paul Cornea și George Muntean.

— Studii despre Henry James (Roxana Sorescu), romanul latino-american (Medeea Freiberg), dramaturgia romantică franceză (Despina Tomescu).

— Relații între literatura română și cele străine: Mitul lui Orfeu la Eminescu (Gh. Ceaușescu), *Crăii de Curtea-veche* în context comparatist (M. Berindei), Moldovenii în Trilogia lui Sienkiewicz (St. Velea), Van Tieghen și M. Dragomirescu (M. Anghelescu), Stephen Crane și Liviu Rebreanu (Mihaela Hașeganu), Andreev în românește (Ana Maria Brezuleanu).

— Cronica ediților bilingve (Adriana Mitescu); revista revistelor (Ileana Verzea); recenzii la cărți din șase literaturi; cărți noi; actualitatea științifică.

TOM 22

3

1973

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- IUL. 2005

1 IUL. 2011

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
Redactor responsabil adjunct: M. NOVICOV
Membri: ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA
I. C. CHIȚIMIA
OVIDIU PAPADIMĂ
PAUL CORNEA
AL. SĂNDULESCU
STAN VELEA
N. BALOTĂ
MARIN BUCUR
ELENA PIRU
GEORGE MUNTEAN
GHEORGHE PIENESCU
Secretar de redacție: BARBU CIOCULESCU

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ paraît 4 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de § 4.— ; FF20.— ; £ 0,10.—

Toute commande de l'étranger sera adressée à Rompresfilatelia, Boîte postale 2001 — telex 011631, Bucarest, Roumanie, ou à ses representants à l'étranger. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară, revistele se pot procura (direct sau prin poștă) și prin PUNCTUL DE DESFACERE al EDITURII ACADEMIEI, București, str. Gutenberg, 3 bis, Sectorul VI.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Rompresfilatelia, Căsuța poștală 2001 — telex 011631, București, Republica Socialistă România, sau prin reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție al „Revistei de istorie și teorie literară".

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
B-dul Republicii, nr. 73
București

I 2758.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

TOMUL 22
Nr. 3, 1973

Revista de istorie și teorie literară

IAȘI 2022

Sumar

Pag.

* * * Problemele comparatismului contemporan în dezbaterea Congresului Asociației internaționale de literatură comparată 343
AL. DIMA, Le rôle et les fonctions des valeurs dans la littérature comparée 345
MIHAI NOVICOV, L'étude sociologique des relations entre la circulation de la littérature et les valeurs, comme source des recherches comparatistes 351
I. C. CHIȚIMIA, Le problème de la périodisation d'une histoire comparée des littératures européennes 363
PAUL CORNEA, Sur la possibilité et les limites de la périodisation en littérature comparée 369
GEORGE MUNTEAN, Relations culturelles roumano-canadiennes 377
ROXANA SORESCU, Henry James, precursor al romanului modern 387
EUGENIA POPEANGĂ, Formule narative în romanul latino-american contemporan 397
MEDEEA FREIBERG, Coincidențe tematice și temperamentale între Lorca și Hemingway 403
DESPINA TOMESCU, Veridicitatea în dramaturgia romantică franceză 413
GHEORGHE CEAUȘESCU, Mitul lui Orfeu în poezia lui Eminescu 427
MIRCEA BERINDEI, Motive literare din *Crai de Curtea-veche* în context comparatist 437

Cronica ediților

ADRIANA MITESCU, Cronica ediților bilingve. Fidelitatea și libertatea traducerii 449

Note și comentarii

STAN VELEA, Moldovenii în trilogia lui Sienkiewicz. 459
MIRCEA ANGHELESCU, Van Tieghem și românii. I. Corespondența cu Mihail Dragomirescu 461
MIHAELA HAȘEGANU, Stephen Crane și Liviu Rebreanu 466
ANA MARIA BREZULEANU, Leonid Andreev în traducere românească 468

Revista revistelor

ILEANA VERZEA, Literatura americană în revista „Secolul 20" . . . 471

19030

Recenzii

Anthology of contemporary romanian poetry, edited, translated and with an Introduction by Roy MacGregor Hastie, Peter Owen, London, 1969, 166 p.; SEVER TRIFU, DUMITRU CIOCOI-POP, *Romanian Poetry*, Ed. Dacia,Cluj, 1972, 312 p. *(Ileana Verzea)*; CAHIERS ALBERT CAMUS 2, **PAUL VIALLANEIX** *Le premier Camus*, suivi de *Écrits de jeunesse d'Albert Camus*, N.R.F. Gallimard, Paris, 1973 *(Marin Bucur)*; NORTHROP FRYE, *Anatomia criticii*, Ed. Univers, 1973 *(George Muntean)*; I. DAVÎDOV, *Arta şi elita*, Ed. Univers, 1973 *(Nicolae Mecu)*; CORNELIA COMOROVSKI, *Literatura Umanismului şi Renaşterii*, vol. I, II, III, Ed. Albatros, 1973 *(Luminiţa Beiu-Paladi)*; ALEXANDRU BALACI, *Leopardi*, Ed. Albatros, 1972, 208 p. *(Ana Ioachim)*; ALEXANDRU DUŢU, *Sinteză şi originalitate în cultura română*, Editura Enciclopedică Română, 1972, 269 p. *(Mircea Anghelescu)*; CAIETELE MIHAI EMINESCU, I Ed. Eminescu, 1972, 317 p. *(Andrei Nestorescu)*; VLADIMIR STREINU, *Studii de literatură universală*, Ed. Univers, 1973 *(Dinu Pillat)*; MIHAI ZAMFIR, *Introducere în opera lui Al. Macedonski (Emil Manu)*; FLORIN MIHĂILESCU, *E. Lovinescu şi antinomiile criticii*, Ed. Minerva, 1972, 464 p. *(George Muntean)*; N. CARANDINO, *Sofocle, Electra*, Colecţia Thalia, 1972 — Forme noi pentru vechi simboluri *(Radu Hîncu)*; TATIANA NICOLESCU, *Pe scara timpului*, 1972 *(Ana-Maria Brezuleanu)* 471

Cărţi noi

(Dana Popescu, Nicolae Mecu, Corina Popescu, Mircea Anghelescu) . . 509

Actualitatea ştiinţifică

(Dana Popescu) 515

TOME 22
N° 3, 1973

Revue d'histoire et de théorie littéraire

Sommaire

Page

* * * Les problèmes du comparatisme contemporain dans les débats du Congrès de l'Association de littérature comparée 343
AL. DIMA, Le rôle et les fonctions des valeurs dans la littérature comparée 345
MIHAI NOVICOV, L'étude sociologique des relations entre la circulation de la littérature et les valeurs, comme source des recherches comparatistes 351
I. C. CHIȚIMIA, Le problème de la périodisation d'une histoire comparée des littératures européennes 363
PAUL CORNEA, Sur la possibilité et les limites de la périodisation en littérature comparée 369
GEORGE MUNTEAN, Relations culturelles roumano-canadiennes 377

ROXANA SORESCU, Henry James, précurseur du roman moderne 387
EUGENIA POPEANGĂ, Les formules narratives dans le roman latino-américain contemporain 397
MEDEEA FREIBERG, Coïncidences thématiques et tempéramentales entre Lorca et Hemingway 403
DESPINA TOMESCU, Le véridique dans la dramaturgie romantique française 413
GHEORGHE CEAUȘESCU, Le mythe d'Orphée dans la poésie d'Eminescu . . 427
MIRCEA BERINDEI, Motifs littéraires de *Craii de Curtea-Veche* (Les Seigneurs de l'Ancienne-Cour) en contexte comparatiste 437

Chronique des éditions

ADRIANA MITESCU, Chronique des éditions bilingues. Fidélité et liberté de la traduction 449

Notes et commentaires

STAN VELEA, Les moldaves dans la trilogie de Sienkiewicz 459
MIRCEA ANGHELESCU, Van Tieghem et les roumains. I. La correspondance avec Mihail Dragomirescu 461
MIHAELA HAȘEGANU, Stephen Crane et Liviu Rebreanu 466
ANA MARIA BREZULEANU, Leonid Andreïev en roumain 468

Revue des revues

ILEANA VERZEA, La littérature américaine dans la revue « Secolul 20 » (Le XX-e Siècle) 471

Comptes rendus

Anthology of contemporary romanian poetry, edited, translated and with an Introduction by Roy Mac Gregor Hastie, Peter Owen, London, 1969, 166 p.; SEVER TRIFU, DUMITRU CIOCOI-POP, *Romanian Poems, a bilingual anthology of Romanian Poetry*, Ed. Dacia, Cluj, 1972, 312 p. *(Ileana Verzea)*; CAHIERS ALBERT CAMUS 2, PAUL VIALLANEIX, *Le premier Camus*, suivi de *Ecrits de jeunesse d'Albert Camus*, N.R.F. Gallimard, Paris, 1973 (*Marin Bucur*); NORTHROP FRYE, *L'Anatomie de la critique*, Ed. Univers, 1973 *(George Muntean)*; I. DAVÎDOV, *L'Art et l'élite*, Ed. Univers, 1973 (*Nicolae Mecu*); CORNELIA COMOROVSKI, *La littérature de l'Humanisme et de la Renaissance*, volumes I—II—III, Ed. Albatros, 1973 *(Luminița Beiu-Paladi)*; ALEXANDRU BALACI, *Leopardi*, Ed. Albatros, București, 1972, 208 p. *(Ana Ioachim)*; ALEXANDRU DUȚU, *Synthèse et originalité dans la culture roumaine*, Ed. Enciclopedică Română, 1972, 269 p. *(Mircea Anghelescu)* LES CAHIERS MIHAI EMINESCU I, Ed. Eminescu, 1972, 317 p. (*Andrei Nestorescu*); VLADIMIR STREINU, *Études de littérature universelle*, Ed. Univers, 1973 *(Dinu Pillat)*; MIHAI ZAMFIR, *Introduction à l'œuvre d'Al. Macedonski (Emil Manu)*; FLORIN MIHĂILESCU, *E. Lovinescu et les antinomies de la critique*, Ed. Minerva, 1972, 464 p. *(George Muntean)*; N. CARANDINO, *Sophocle, Electre*, Collection Thalia, 1972 — Nouvelles formes pour des symboles anciens *(Radu Hîncu)*; TATIANA NICOLESCU, *Sur l'échelle du temps*, București, 1972 *(Ana Maria Brezuleanu)*. 471

Livres nouveaux

(Dana Popescu, Nicolae Mecu, Corina Popescu, Mircea Anghelescu) . . . 509

L'actualité scientifique

(Dana Popescu) 515

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

ТОМ 22
№ 3, 1973

Журнал по истории и теории литературы

Содержание

Стр.

* * * Вопросы современного компаративизма в обсуждении конгресса Международной Ассоциации по Сравнительной литературе 343

АЛ. ДИМА, Le rôle et les fonctions des valeurs dans la littérature eomparée (Роль и функции оценочных суждений в сравнительной литературе) 345

МИХАЙ НОВИКОВ, L'étude sociologique des relations entre la circulation de la littérature et les valeurs, comme source des recherches comparatistes (Социологическое изучение соотношения между распространением литературных произведений и их художественной значимостью — как источник сравнительных исследований) 351

И. К. КИЦИМИЯ, Le probléme de la periodisation d'une histoire comparée des littératures européenes (Проблема периодизации сравнительной истории европейских литератур) 363

ПАУЛ КОРНЯ, Sur la possibilité et les limites de la périodisation en littérature comparée (О возможности и о пределах периодизации в сравнительной литературе) 369

ДЖЕОРДЖЕ МУНТЯН, Relations culturelles roumaines-canadiennes (Румыно-канадские культурные связи) 377

РОКСАНА СОРЕСКУ, Генри Джемс, предшественник современного романа 387

ЕУДЖЕНИЯ ПОПЯНГЭ, Повествовательные формулы в современном латиноамериканском романе 397

МЕДЕЯ ФРЕЙБЕРГ, Совпадения в области тематики и мироощущения в творчестве Лорки и Хемингуэя 403

ДЕСПИНА ТОМЕСКУ, Достоверность в французской романтической драматургии 413

ГЕОРГЕ ЧАУШЕСКУ, Миф Орфея в поэзии Эминеску 427

МИРЧА БЕРИНДЕЙ, Литературные мотивы *Стародворцовых повес* Матея Караджале в сравнительном плане 437

Обзор изданий

АДРИАНА МИТЕСКУ, Двуязычные издания. Верность и свобода перевода 449

Заметки и комментарии

СТАН ВЕЛЯ, Молдоване в трилогии Сенкевича. 459

МИРЧА АНГЕЛЕСКУ, Ван Тигем и румыны. Переписка с Михаилом Драгомиреску 461
МИХАЕЛА ХАШЕГАНУ, Стефан Крейн и Ливиу Ребряну . . . 466
АННА-МАРИЯ БРЕЗУЛЯНУ, Леонид Андреев в румынских переводах 468

Журнал журналов

ИЛЯНА ВЕРЗЯ, Американская литература в журнале „XX век" . 471

Рецензии

ANTHOLOGY OF CONTEMPORARY ROMANIAN POETRY, edited, translated and with an Introduction by Roy MacGregor-Hastie, Peter Owen, London, 1969, 166 стр; СЕВЕР ТРИФУ, ДУМИТРУ ЧИОКОЙ-ПОП, Romanian Poems, a bilingual anthology of Romanian Poetry, Из-во Дачия, Клуж, 1972, 312 стр. *(Иляна Верзя)*; CAHIERS ALBERT CAMUS 2, PAUL VIALLANEIX, *Le premier Camus*, suivi de *Écrits de jeuneusse d'Albert Camus*, N.R.F., Gallimard, Париж, 1973 *(Марин Букур)*; НОРТРОП ФРАЙ, *Анатомия критики*, Изд-во Универс, 1973 *(Джордже Мунтян)*; Ю. ДАВЫДОВ, *Искусство и элита*; Изд-во Универс; 1973 *(Николае Меку)*; КОРНЕЛИЯ КОМОРОВСКИ, *Литература эпохи гуманизма и Возрождения*, тт. I—II—III, Изд-во Альбатрос, 1973 *(Луминица Бею-Палади)*; АЛЕКСАНДРУ БАЛАЧ, *Леопарди*, Изд-во Альбатрос, 1972, 208 стр. *(Ана Иоаким)*; АЛЕКСАНДРУ ДУЦУ, *Синтез и самобытность в румынской культуре*, Энциклопедическое изд-во Румынии, 1972, 269 стр. *(Мирча Ангелеску)*; МИХАЙ ЭМИНЕСКУ — ТЕТРАДИ-I, Изд-во им. Эминеску, 1972, 317 стр. *(Андрей Несторескy)*; ВЛАДИМИР СТРЭИНУ, *Статьи о всемирной литературе*, Изд-во Универс, 1973 *(Дину Пиллат)*; МИХАЙ ЗАМФИР, *Введение в творчество Ал. Мачедонского (Эмиль Ману)*; ФЛОРИН МИХЭЙЛЕСКУ, *Е. Ловинеску и критические антиномии*, Изд-во Минерва, 1972, 464 р. *(George Muntean)*; Н. КАРАНДИНО, *Софокл — Электра*, коллекция Талия, 1972 — *Новые формы для древних символов (Раду Хынку)*; ТАТЬЯНА НИКОЛЕСКУ, *Ступени времени*, Бухарест, 1972 *(Анна-Мария Брезуляну)* 471

Новые книги

(Дана Попеску, Николай Меку, Корина Попеску) 509

Научная жизнь

(*Дана Попеску*) 515

Problemele comparatismului contemporan în dezbaterea Congresului Asociației Internaționale de literatură comparată

Dezvoltarea mondială a literaturii comparate e, pentru toată lumea, evidentă. De la sfîrșitul secolului trecut, abstracție făcînd de „preistoria" disciplinei care se extinde sensibil în urmă, și pînă în ultimii ani, literatura comparată a realizat progrese evidente atît în ce privește descrierea faptelor literare în relații cît și metodele cercetării. Pozitivismul inițial perpetuat pînă după cel de al doilea război poate fi considerat astăzi ca depășit, disciplina orientîndu-se către noi căi de cunoaștere și explicare, printre care un accent deosebit a fost aplicat cercetării structuraliste, dar și celei genetice, îndeosebi sociologice și marxiste. Au contribuit la această remarcabilă dezvoltare nu numai numeroase lucrări de specialitate apărute în apus și răsărit de-o potrivă, ci și stimulentul organizatoric al congreselor internaționale. Ritmul acestora a devenit tot mai viu după 1948, începînd cu reuniunea Comisiei internaționale de istorie literară de la Paris și continuînd cu seria de congrese specifice ale *Asociației internaționale de literatură comparată* însăși, reuniunile de la Utrecht (1961), Budapesta, Friebourg, Belgrad (1967) și pînă la congresul din Bordeaux (1970). S-au discutat — cu toate aceste prilejuri — numeroase probleme de mare actualitate a căror rezolvare a fost totdeauna încredințată cooperării științifice internaționale. La ultimul congres, cel de la Bordeaux, s-au dezvoltat teme ca *Literatura și societatea, aspecte de structură și comunicare* și *Literaturile lumii mediteraneene, moșteniri și reînnoiri*, ca și cercetări cu privire la relațiile *Africa — Europa* și *Orient și Occident*, luînd parte peste 400 de cercetători de 32 de naționalități și vorbind 26 de limbi. S-au continuat, de asemeni, lucrările începute anterior referitoare la *Dicționarul internațional de termeni literari* și la *Istoria literaturilor de limbi europene*.

Se pregătește acum, după trecerea perioadei de trei ani, noul congres care se va desfășura în Canada în august 1973, la care participarea românească va fi variată și activă.

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 3, p. 343–344, București, 1973

Tematica noii reuniuni internaţionale se înscrie, de asemeni, printre preocupările de bază ale comparatismului şi ştiinţei literare contemporane. E desigur interesant ca şi cititorii noştri să cunoască problemele ce se vor discuta în Canada.

Un prim grupaj de comunicări se axează în jurul relaţiilor dintre literaturile americane, influenţele reciproce, cauzele desprinderii literaturilor americane de cele de origine, evoluţia raporturilor dintre acestea, contactele dintre literaturile americane şi alte literaturi. Firește, e vorba de o prezentare ştiinţifică, obiectivă şi realistă. În cadrul comunicărilor cu privire la relaţiile literaturilor americane se adaugă o serie de simpozioane care se vor referi la raporturile dintre *Africa şi America*, iar o alta — reluînd o temă a congresului anterior — la relaţiile dintre *Orient şi Occident*. Nu lipsesc nici preocupări teoretice ca, de pildă, discutarea şi situarea literaturii comparate în cadrul tendinţelor actuale ale studiilor literare şi anume : problema periodizării, contribuţiile antropologiei culturale, noţiunile de valoare în literatura comparată sau analiza discursului literar în comparatism. De un viu interes practic, de caracter pedagogic, e apoi dezbaterea internaţională în jurul temei : *statutul actual al literaturii comparate la universităţile din lume*, cu care prilej se va trece în revistă situaţia de fapt şi perspectivele disciplinei ca obiect de învăţămînt.

În ce priveşte participarea românească, ea se anunţă deosebit de rodnică. Vom avea aproape 15 comunicări, cele mai multe înscriindu-se la problema *funcţiunii valorilor în literatura comparată* şi la simpozioanele relative la *statutul şi concepţia disciplinei* în universităţi. Ceea ce trebuie remarcat e aprecierea Comitetului internaţional de organizare pentru comparatismul românesc. Ca expresie a acesteia, vom avea 4 preşedinţi de secţie dintre cercetătorii noştri, ceea ce înseamnă aproape o pătrime dintre participanţii români.

Publicăm în acest număr al „Revistei de istorie şi teorie literară" cîteva dintre comunicările ce vor fi prezentate la congres, atît pentru informarea directă a cititorilor de aci, cît şi a celor din străinătate.

Le rôle et les fonctions des valeurs dans la littérature comparée

Al. Dima

Le rapport de la littérature comparée avec le monde des valeurs s'impose de soi-même pour deux catégories de raisons, distinctes mais liées entre elles, apparaissant les unes de la perspective immanente de la discipline et les autres des disciplines qui ont un contact nécessaire et permanent avec elle. On remarque quand il s'agit des premières l'observation dominante selon laquelle la littérature comparée ne nous apparaît guère comme une simple science qui constate de manière descriptive les faits littéraires, mais comme une science qui étudie leurs relations à travers les déterminantes des valeurs qui les soutiennent. Enfin la finalité dernière de la littérature comparée étant la rédaction, — par l'entremise de la coopération internationale — d'un tableau général ou du moins partiel des rapports mondiaux, celui-ci ne peut être conçu sans prendre en considération les valeurs qui les font véhiculer et en même temps les conditionnent. Dans la deuxième catégorie s'inscrivent les relations de la littérature comparée avec la philosophie en général et surtout l'esthétique et l'éthique, disciplines axiologiques par excellence. L'analyse des phénomènes littéraires qui est aussi le point de départ de la littérature comparée, ne peut que constater qu'au fond les œuvres expriment et organisent différentes valeurs esthétiques, éthiques, politiques et sociales, religieuses, etc., cependant que la critique littéraire s'appuie, en dernière analyse, sur la mise en valeur, sur l'identification artistique des faits auxquels elle se rapporte et qui est à la base de n'importe quelle étude comparatiste. Autrement, les contacts avec la philosophie et notamment avec l'esthétique sont implicites à l'occasion de la même analyse dont nous venons de parler.

Vu celà, il nous apparaît comme une nécessité de premier ordre que nous devons rapporter la littérature comparée aux grandes valeurs de la culture et à la *valeur esthétique* d'abord. Une pareille tendance paraîtrait d'ailleurs absolument naturelle du moment que notre discipline opère avec les phénomènes d'art littéraire. En réalité il y a eu des oppositions dans ce domaine-là aussi. Sous l'influence d'un historisme exagéré et du positivisme, héritage de la fin du dernier siècle, on a signalé quelquefois une tendance à négliger ou même à ignorer la valeur esthétique

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 3, p. 345–349, Bucureşti, 1973

dans certaines études comparatistes. Paul van Tieghem, lui-même, a affirmé dans sa courte introduction de 1932 que *le comparé doit être vidé de toute valeur esthétique et doit recevoir une valeur historique* (cité de la IV-ème édition de 1951, page 21), malgré les évidentes implications esthétiques d'autres chapitres du même ouvrage. Cependant la ligne directrice de la recherche comparatiste est restée, à son point de départ, la recherche obligatoire et préalable de la valeur esthétique, ce qu'ont d'ailleurs démontré les études de théorie littéraire à l'exemple de celles de Wellek et Warren. Chez Etiemble aussi, la valeur esthetique est décisive à l'occasion de n'importe quelle analyse et implicitement de l'analyse comparatiste, la poétique elle-même devenant — nécessairement — une poétique comparée.

Dans la discipline dont nous nous occupons on considère la valeur esthétique de deux points de vue, plus ou moins différents, l'un l'estimant autonome et éternelle au-delà du temps, donc en quelque sorte anhistorique, l'autre comme relativisée, en fonction des différentes époques et de l'évolution du goût littéraire, historique donc. Dans les deux cas, on ne peut résoudre les problèmes de la littérature comparée sans utiliser la perspective esthétique, soit qu'on se rapporte aux raisons de la circulation internationale des phénomènes littéraires, soit aux parallélismes ou même aux relations d'indépendance qui existent entre eux.

La seconde grande valeur qui poursuit la série est assurément *la valeur éthique*. Il y a longtemps que les recherches de théorie littéraire ont démontré que les valeurs n'apparaissent guère isolément dans les œuvres, mais nous trouvons presque toujours entre elles un phénomène d'interférence, qui concerne surtout le rapport qui existe entre l'esthétique et l'éthique. Ces interférences n'ont guère manqué à aucune époque puisqu'on les retrouve en commençant par l'antiquité même avec la conception du *Kalokogaton* et surtout aux périodes classiques ultérieures, dans la Renaissance, dans le classicisme du XVIII-ème siècle, à l'époque des lumières, dans le classicisme allemand de la fin du XVIII-ème siècle ou dans les différentes formes du néo-classicisme du XIX-ème et du XX-ème siècles, ainsi que dans le cadre du romantisme et des écoles apparentées. La relation étroite de l'esthétique avec l'éthique a embrassé quelquefois la forme du rapport existant entre le signifié et le terme qui signifie, le premier s'identifiant avec la valeur morale. Les théories littéraires sociologiques et marxistes ont toujours accentué les rapports organiques existants entre les deux valeurs. Récemment Alberès a parlé même d'une « aventure morale » de l'art littéraire qui comprendrait les aspects de la « sincérité, de l'ordre éthique et du culte de l'action ». Celà va sans dire que les interférences qui existent entre l'éthique et l'esthétique enrichissent autant le contenu que la finalité du phénomène littéraire et qu'elles établissent dans le cadre de la littérature comparée une plus forte tendance de la diffusion des œuvres, au-delà de leurs frontières nationales et des valeurs morales telles que la solidarité entre les hommes, les entiment de la justice sociale et nationale, la charité, la bonté, la générosité etc.; les écrits littéraires acquièrent une attraction internationale plus intense et plus efficace. D'autre part, la thématique éthique apparaît comme fondement dans quelques unes des plus importantes œuvres comparatistes. Nous allons mentionner, par exemple, les études typi-

ques dans ce sens, de Paul Hazard (« La crise de la conscience européenne », 1935 et « La pensée européenne au XVIII-e siècle », 1948) où la transition vers le siècle dont il s'occupe et celui-là même — expriment le passage de la « stabilité » classique à la nouvelle époque de la « mobilité » des lumières, nous apparaît du point de vue comparatiste comme un vaste problème philosophique et morale. L'étude comparée même des types légendaires, tels que le type classique de Prométheé, amplement présenté par Raymond Trousson (1964) auquel s'ajoute la recherche du professeur roumain Tudor Vianu, concernant le mythe prométhéique dans la littérature roumaine, exprime une évolution éthique souvent dramatique, liée aux valeurs majeures de l'humanité progressiste. Dans cette perspective il faut ajouter — comme un couronnement — que la finalité dernière de la recherche comparatiste est l'étude déployée des aspects complexes de l'humanisme sous toutes ses formes historiques, de l'humanisme du XVIIe et du XVIIIe siècle, à celui de Goethe et allant jusqu'à l'humanisme socialiste contemporain. Le comparatisme l'approfondit horizontalement dans le contenu de la même époque et verticalement dans la succession des périodes. Il s'avère encore une fois, que l'objet de la littérature et celui de la science littéraire, y compris celui de la littérature comparée, demeure la préoccupation anthropologique.

Il est encore à observer, plus loin, que l'éthique apparaît aussi dans l'essence de certaines catégories esthétiques, telles que celles du comique et du sublime, de l'antiquité à nos jours. Cette complexité de valeurs à accent moral facilite la circulation mondiale des œuvres de l'époque de la comédie et de la tragédie de l'antiquité, jusqu'à Molière, Corneille, Goethe et jusqu'aux nombreux écrivains contemporains.

Le prestige général-moral des grandes personnalités littéraires augmente la capacité de diffusion et d'influence internationale. Des noms tels que ceux de Schiller, Goethe, Voltaire, Rousseau, Victor Hugo, Tolstoï et tant d'autres dépassent leurs frontières nationales et exercent une profonde impression par l'attraction d'ensemble non seulement de leur œuvre, mais aussi de leurs différentes actions éthiques qu'ils ont entreprises publiquement. Nous achevons ce paragraphe en rappelant que la finalité éthique de la littérature comparée reste le rapprochement entre les peuples, leur coopération dans le domaine littéraire aussi, par la création d'un trésor commun des chefs d'œuvres de l'humanité, source intarissable, d'une durable morale mondiale.

On ne peut ignorer, parmi les grandes valeurs qui soutiennent la recherche comparatiste, les valeurs politiques-sociales. En dépassant l'esthétique de la deuxième moitié du dernier siècle et ses manifestations chez nous, on a repris les anciens contacts qui existaient entre les œuvres littéraires et le contexte social-politique au milieu duquel elles ont fait leur apparition et apparaissent continuellement. Elles contiennent implicitement des valeurs pratiques qui circulent dans la société des différentes époques, les reflètent et exercent même d'incontestables influences. L'histoire de la littérature universelle est un permanent témoignage de la double fonction de l'art de la parole : le reflet des valeurs politiques qui circulent dans une certaine société avec l'acceptation d'une position idéologique par rapport à celle-ci, en fonction de la conception des écrivains et l'influence de l'œuvre sur le milieu social. Parce qu'il devient évident qu'au

moins certains courants, à l'exemple de l'époque des lumières, du romantisme ou de certaines formes du réalisme du XIX-ème et du XX-ème siècles ont eu un écho dans la vie sociale et politique de l'époque respective.

Les notions de valeur ne s'appliquent point seulement à l'ensemble de la littérature comparée, comme nous l'avons déjà démontré, mais elles apparaissent, en réalité, dans la totalité du domaine de la discipline et dans tous ses problèmes particuliers. Nous considérons qu'il est nécessaire de nous rapporter — au moins à titre illustratif — à quelques-unes de ces préoccupations. Nous les empruntons aux plus importants chapitres qui constituent — d'après notre opinion — la problématique systématique de la littérature comparée, ainsi que nous l'avions d'ailleurs déjà exposée dans notre volume intitulé *Principes de la littérature comparée* (Bucarest, 2-ème édition 1972) et selon laquelle tout le contenu de cette problématique se divise entre la matière et le contenu des rapports internationaux et leur forme ou leurs modalités réelles.

Du domaine de la matière comparatiste nous allons nous limiter à quelques-uns des problèmes de la thémathologie dont nous entendons — en ce qui nous concerne — à ne point abandonner la recherche, autant qu'à d'autres problèmes de la stylistique. Ce qui nous apparaît entièrement évident c'est qu'il faut imprégner de valeurs éthiques beaucoup de thèmes dès le premier paragraphe. En tant que branche anthropologique il est naturel d'ailleurs, que les thèmes comparatistes se rapportent aux problèmes de l'existence humaine, à ceux de la vie et de la mort, aux grandes vertus essentielles de l'homme ou à ses déficiences morales. Le choix des thèmes par les écrivains n'est aucunement indifférent puisqu'il reflète lui-même une certaine échelle de valeurs à laquelle il s'attache. Et c'est surtout l'étude de la filiation des motifs que nous considérons comme illustrative. Une ample recherche thémathologique (datant de 1964) — à l'exemple de celle du professeur Tudor Vianu concernant le poète roumain Arghezi qui poursuit du point de vue polygénétique la place de l'homme dans le cadre des sociogonies depuis l'antiquité, depuis Hésiode et Virgile jusqu'aux écrivains du siècle passé tels que Hugo et ensuite jusqu'aux écrivains roumains tels que Héliade (+ 1872) et Eminescu (+ 1889), Arghezi lui même étant le dernier anneau, en tant que l'un des grands lyriques de notre poésie nationale — embrasse, en réalité, un panorama qui déploie d'une manière plusieures fois séculaire les idéales éthiques de l'humanité.

Nous rapportant, par la suite, à la sphère de la stylistique, nous prenons d'abord connaissance de la nécessité de l'entamer de manière comparatiste. L'étude des images, par exemple, ne peut être renforcée que par une vaste recherche comparatiste, dont les résultats se sont révélés extrêmement fructueux. Ainsi Roman Iacobson a démontré que le romantisme et le symbolisme cultivent de préférence la métaphore, cependant que le réalisme est plus lié à la métonymie. La littérature classique et une partie de la littérature contemporaine cultivent les figures « en sourdine », comme les nommait Leo Spitzer ou les figures réductibles telles que l'ellipse, la litote, la réticence, l'omission, etc. Naturellement l'étude comparatiste des figures de style ne peut être entreprise en dehors de la perspective esthétique. Par des illustrations répétées on établit, à l'aide

de la comparaison, la capacité expressive et variée des différentes images par rapport aux valeurs de contenu.

Du domaine de la modalité des rapports internationaux nous n'allons citer que le rôle des valeurs économiques, politiques, diplomatiques et même militaires (alors qu'il s'agit des contacts entre les littératures à l'occasion des guerres) dans le processus de création d'un état d'esprit favorable aux relations qui doivent s'établir entre les nations. Rappellons encore que dans le problème des influences et des sources — chapitres classiques du comparatisme — les valeurs esthétiques, éthiques, social-politiques, religieuse, etc. jouent un rôle important, depuis longtemps connu. Les influences et notamment les influences créatrices se manifestent aussi en fonction des caractères esthétiques ou éthiques de l'œuvre, de l'interférence complexe des différentes valeurs, de l'abondance hétérogène qu'elle organise dans des unités artistiques.

Du même domaine, les recherches du parallélisme n'utilisent pas moins les critères axiologiques. Les affinités des thèmes, idées, différents aspects de la forme appartenant à des langues et époques différentes sont analysées aussi du point de vue de l'échelle de valeurs.

Enfin, nous rapportant au groupe comparatiste des études concernant les rapports d'indépendance entre les littératures, nous pouvons constater que la structure des valeurs aussi est prise en considération — cette fois-ci encore — pour définir les littératures des autres peuples. Bien que les différences qui suivent soient assurément approximatives, on parle quand-même d'un accent esthétique plus marqué sur le phénomène littéraire français, d'un accent philosophique ou métaphysique sur le phénomène littéraire allemand, d'un accent éthique sur le phénomène littéraire anglais ou suisse etc. Il faut remarquer encore que les valeurs varient en fonction de l'échelle nationale ou internationale où se situe l'œuvre littéraire, celle-ci pouvant être importante du point de vue national, mais médiocre en perspective internationale à la lumière de la structure des valeurs dont elle est considérée. Le spécifique national réside quelquefois dans la base de l'universalité d'un phénomène littéraire, mais seulement alors qu'il se cristallise autour d'un complexe de valeurs éthiques, social-politiques, religieuses etc. dominées par la valeur esthétique qui demeure le principal véhicule de la communication internationale.

★

Il en résulte que les problèmes fondamentaux de la littérature comparée, ainsi que ceux que nous venons de mentionner, ne peuvent être solutionnés que par leurs contingences nécessaires avec le monde des valeurs. La diffusion, les influences et les sources, les parallélismes des phénomènes littéraires des diverses langues et même les dissemblances qui existent entre elles, les grands problèmes d'ensemble, — à l'exemple de ceux cités dans la première partie de cette communication — , sont déterminées, en premier lieu, par les structures axiologiques auquelles elles se relient. On peut donc conclure que, sans exagérer, les notions de valeurs sont incluses dans l'essence même de la recherche comparatiste.

L'étude sociologique des relations entre la circulation de la littérature et les valeurs, comme source des recherches comparatistes

Mihai Novicov

Comme toute nouveauté, l'application de certains critères sociologiques dans les recherches littéraires est parfois considérée avec méfiance, l'argument le plus souvent invoqué est l'unicité de chaque œuvre d'art. La recherche sociologique suppose le traitement statistique d'un nombre suffisamment important de faits sociaux comparables. Or, partant de là, on objecte qu'un ouvrage littéraire possédant une valeur artistique certaine est toujours incomparable. En anticipant, nous allons répliquer, plutôt en passant, que l'unicité ne peut, elle non plus, être repérée que par comparaison.

Relativement à nos recherches antérieures [1], on nous a encore reproché que leurs résultats ne pouvaient être considérés comme concluants, également parce qu'en faisant l'addition, on perd justement ce qui détermine le mode d'existence d'une œuvre littéraire, notamment sa valeur artistique. Une œuvre d'art n'existe comme telle — affirmait-on encore — que grâce à sa valeur singulière. Par conséquent, chacun réagira à sa façon, la réaction sera donc unique et par suite incomparable. Soumettre à un traitement statistique des faits uniques et incomparables signifie substituer un système à un autre. La prise en considération de ces objections a fait naître la nécessité d'impliquer également dans la discussion la notion de « valeur ». Est-il bien vrai que des valeurs incomparables ne sauraient former un système?

Selon notre conception personnelle, la valeur n'existe que si elle est reconnue. Les valeurs n'existent que grâce à la société et dans la société. Toute tentative d'expliquer l'origine des valeurs autrement que par une relation mène infailliblement, sous une forme ou sous une autre, au déisme. Soutenir qu'une chose a de la valeur en soi, c'est soustraire cette

[1] Voir *L'œuvre littéraire en tant que relation sociale*, dans «Revista de istorie şi teorie literară », XIX, 1970, 3.

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 3, p. 351—361, Bucureşti, 1973

chose au système des relations qui la fait appartenir à l'humanité, et la rapporter à quelque chose d'extérieur à notre existence connue et cognoscible. Cependant la pratique humaine refuse ordinairement d'admettre une telle inversion. Même dans le système philosophique de Tolstoï, l'idéal suprême « vivre pour Dieu » est en dernière instance converti en un commandement : « vivre pour les hommes » [2]. Le fait est également attesté par les religions les plus variées. Des attitudes ayant une certaine valeur au point de vue religieux, une fois dépouillées des formules mystificatrices qui les recommandent dans le cadre de certains systèmes dogmatiques, se présentent sans difficulté à nos yeux pour ce qu'elles sont en réalité — des tentatives de légiférer des normes éthiques, c'est-à-dire des règles de comportement favorables à des classes ou à des castes, et par conséquent sociales [3]. Les valeurs esthétiques ne sauraient constituer une exception. D'aucuns trouveront, peut-être, que nous soutenons des banalités et des truismes, que nous enfonçons des portes ouvertes. Mais la pratique des discussions et des recherches littéraires atteste que ce sont justement des vérités élémentaires pareilles qui ont été plus d'une fois contestées. Ce que l'on invoque d'habitude, c'est *la non-concordance* de la reconnaissance sociale et de la valeur réelle. N'est-il pas déjà arrivé qu'à un moment donné certain type de roman policier bénéficie d'une « reconnaissance » beaucoup plus large que des œuvres d'art véritables ? Mais cela signifie seulement que le critère de la « reconnaissance » doit être manié d'une façon plus nuancée. Croce proposait déjà qu'on fasse une distinction entre la poésie et la littérature et montrait en même temps pourquoi : ne voulant pas être littérature, la « poésie pure » « n'était pas la Poésie non plus », mais « la négation de la poésie en tant qu'expression »[4], donc, en dernière instance, quelque chose d'absolument éphémère. En même temps, l'étude de certaines «régions de frontière » de la littérature [5] semble avoir démontré que les zones pareilles sont en fait beaucoup plus vastes qu'on les suppose, qu'elle s'étendent sans cesse menaçant d'inonder d'une façon ou d'une autre toute la création. C'est justement pour cela que, usant d'un terme dont George Călinescu se servait dans un autre contexte, nous osons affirmer que la poésie comme telle n'existe pas à l'état pur[6], et qu'elle ne peut apparaître concrètement qu'en se greffant sur quelque chose qui ne lui appartient pas. A l'instar de la santé, par exemple. La poésie ennoblit des œuvres d'une autre facture, ayant les finalités les plus variées. Un roman policier cons-

---

[2] C'est en premier lieu au récit *Le père Serge* que nous pensons, mais aussi, dans une bonne mesure, au final d'*Anna Karénine*. Nous avons également trouvé des suggestions apparentées en ce sens à notre point de vue dans l'intéressante étude d'Ivanov-Razoumnik (*Istoria rouskoï litératury XIXv.*, rédigée sous la direction de D. N. Ovsianniko-Koulikovski, Moscou, 1911, p. 327—401).

[3] Voir *Moral s marxistkoï totchki zrénia* et autres articles de A. V. Lounatcharski dans le volume *Potchémou nelzia vérit v boga*, Moscou, 1965.

[4] Cf. Benedetto Croce, *Poezia*, Bucarest, 1972, p. 72.

[5] Voir, par exemple, Silvian Iosifescu, *Literatura de frontieră*, Bucarest, 1969.

[6] George Călinescu (*Impresii asupra literaturii spaniole*, Bucarest, 1965, p. 16) a eu en vue non pas la poésie en général mais ses formes, quand il soutient que «Classicisme et romantisme sont deux types idéales, pratiquement *inexistants* à l'état pur, repérables seulement au moyen de l'analyse de laboratoire ». Le terme est également utilisé par Croce (*op. cit.*, p. 71), mais pour définir « l'ensemble de la poésie historiquement existante ».

truit avec plus d'art bénéficiera d'une reconnaissance plus large et plus durable qu'un ouvrage incohérent et inconsistant du même genre, mais il nous faut admettre que, dans ce cas également, la reconnaissance sociale consacre la valeur du roman policier et non pas sa valeur artistique. Mais si tel est le cas — et d'aucuns pourront en être indisposés — cela veut dire que de nouveau on essaye d'annuler la création artistique en tant qu'activité autonome, se suffisant à elle-même. Pas le moins du monde, dirons-nous, car, à notre avis, on ne fait ainsi que mieux délimiter la sphère de cette autonomie. Pour que l'art, la poésie, puisse anoblir les activités sociales visant une certaine finalité, il est nécesaire qu'une tradition artistique accumulée préexiste à la portée des auteurs de divers types. La valeur artistique intrinsèque consiste dans l'enrichissement de cette tradition. C'est donc dans cette sphère que son caractère fonctionnel se fait remarquer.

Pour que le roman *Les Mystères de Paris* ait pu paraître à un moment historique donné et être apprécié par un vaste public, pour de toutes autres vertus que celles artistiques, il a fallu qu'une immense tradition de création épique fût déjà accumulée. L'auteur des *Mystères* en a bénéficié, mais ne lui a ajouté que fort peu, fait attesté par la valeur artistique médiocre du roman.

Abordant le processus du développement littéraire du point de vue sociologique, on peut remarquer qu'une espèce de loi gouverne la relation entre la circulation et la valeur des productions littéraires. Le goût de toute génération de lecteurs a éte formé sur la base de la tradition accumulée jusqu'à son affirmation dans l'histoire. Aussi est-elle encline à applaudir les épigones. Byron avait scandalisé ses contemporains, mais son œuvre devait se trouver à la base de toute une littérature d'inspiration byronienne, qui connut une large audience. Dans la littérature roumaine, un poète comme Eminescu, qui apportait un timbre totalement nouveau, ne bénéficia point d'une reconnaissance immédiate et générale de son vivant, mais dans les décennies qui suivirent, l'éminescianisme envahit la poésie à tel point que pour faire reconnaître un poète anti-éminescien tel que Macedonski il fallut vaincre plus d'obstacles encore que dans le cas d'Eminescu. La trajectoire suivie par l'intérêt témoigné à Essénine ou Pasternak se prêterait à une interprétation analogue.

Nous nous sommes heurté, nous, à ce problème d'une façon presque imprévisible quand nous essayâmes de caractériser le statut de l'artiste dans la société socialiste [7]. Après avoir constaté qu'en régime capitaliste le « monde artistique » se constitue en tant que médio-structure sociale sévère et fermée, fonctionnant surtout comme un laboratoire, mais n'ayant pratiquement pas le droit d'intervenir dans la sélection des valeurs dont d'autres se servent pour satisfaire les nécessités artistiques de macro-structures, nous avons montré comment, après la victoire de la révolution

[7] Dans la communication *L'artiste et la société. Les structures sociales et le statut de l'artiste* présentée à l'occasion du VIIe Congrès International d'esthétique (Bucarest, 28 août — 2 septembre 1972). Voir «Revista de istorie şi teorie literară», XXII, 1972, 4, p. 601—605, ainsi que en français: «Analele Universităţii Bucureşti. Estetica», XXI, 1972, p. 101—106.

socialiste , cette solution change radicalement, mais engendre des problèmes nouveaux.

Le premier acte du nouveau pouvoir étant la supression de la censure instaurée jadis par l'intermédiaire du monopole de la bourgeoisie sur les moyens de diffusion de l'art, on commença à croire que la médio-structure artistique devient elle-même un anachronisme, compte tenu du fait que sa raison d'être avait disparu de pair avec l'effondrement du régime qui l'avait engendrée. Mais on avait tôt fait de constater que l'on commettait ainsi une faute, explicable peut-être, mais qui n'en était pas moins grave pour autant. L'origine de cette erreur, selon nous, provient de la primauté accordée au caractère de classe des faits sociaux. Ainsi que nous avons essayé de le démontrer dans un autre article [8], dans la société capitaliste la médio-structure artistique fonctionne comme une membrane protectrice à deux sens : elle protège les artistes contre les interventions incompétentes des imposteurs de tout genre, mais protège également la société contre les effets parfois dissolvants au point de vue social de certaines expériences artistiques. Comme on peut aisément s'en rendre compte, le contenu de classe du phénomène se résume à cette seconde fonction protectrice. En fait, dans les conditions du régime capitaliste, le statut de l'artiste est fixé de manière à ce que la classe dominante (la bourgeoisie) puisse exercer sa censure sans que l'artiste ressente comme une atteinte apportée à sa liberté de création. La base matérielle de ce statut est assurée par la propriété des moyens de diffusion des œuvres d'art. Autrement dit, la bourgeoisie se sert de la médio-structure artistique pour protéger ses intérêts de classe. Après la victoire de la révolution socialiste, les privilèges de classe de la bourgeoisie étant abolis, on a naturellement commencé a ressentir comme anachroniques toutes les structures créées pour leur défense. Et cela, sans tenir compte du fait que certaines structures dont usait la bourgeoisie remplissaient également d'autres fonctions sociales. La faute est en quelque sorte analogue à celle — plus élémentaire encore — commise, comme on le sait, en Russie au cours des années qui suivirent de près la Grande Révolution Socialiste d'Octobre. Certains militants du *Proletcultisme* (doctrine erronée repoussant toute culture précédant l'avènement du prolétariat) plédaient alors pour l'abolition du théâtre en raison du fait que celui-ci était une institution bourgeoise [9]. Car en effet, jusqu'à la Révolution, le théâtre en tant qu'institution était presque entièrement au service des couches fortunées de la population — l'aristocratie et la bourgeoisie. Mais le fonctionnement d'une institution dans l'esprit des intérêts d'une classe ne signifie pas pour autant qu'elle s'identifie à ces intérêts. Après tout, suivant cette ligne, il se trouva des « troglodytes » — comme les appelait Lénine — qui demandèrent la suppression des chemins de fer bourgeois. Tout comme si on demandait l'abolition du mariage uniquement parce que certains individus s'en servaient pour parvenir.

---

[8] *Literatura şi societatea*, «Ramuri », 1970, 8, Craiova.

[9] Cf. V. Ivanov, *Formirovanie ideinovo edinstva sovetskcl literatoury, 1917—1932*, Moscou, 1960, p. 144 et suiv. Voir aussi nos études : *Eroul revoluţionar al literaturii sovietice din primii ani de după Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie*, «Romanoslavica », VIII, 1963 et *Literatura revoluţiei şi revoluţionarea literaturii*, «Revista de istorie şi teorie literară , XVI, 1967, 4.

Dans la société socialiste (et il va sans dire que nous nous référons en premier lieu à l'expérience roumaine, mais nous pensons que des observations similaires sont sans doute valables pour d'autres littératures également), le démembrement de la médio-structure artistique a conduit à une certaine baisse du niveau artistique de la création littéraire, à la diminution de l'exigence critique, à l'apparition d'une sorte de méfiance idéologique à l'égard de l'expérimentation, etc. [10]. Même dans cette nouvelle société, des contradictions visibles et assez douloureuses ont bizarrement fait leur apparition entre l'artiste et les macro-structures sociales. Mais, comme on le sait, à l'encontre de la société capitaliste, dans la société socialiste les contradictions n'ont pas un caractère antagonique ni catastrophique, et sont généralement résolues par des interventions réparatrices de la société [11]. C'est ce qui se passa en Roumanie dans le cas de la médio-structure artistique. Pratiquement celle-ci fût reconstituée toujours en tant que laboratoire de la création et que forum de consécration des valeurs artistiques, sans tenir compte du mode dont celles-ci étaient utilisées dans des buts sociaux. Notre impression est que même en régime socialiste il ne saurait être question d'une disparition complète de la contradiction qui existe entre l'artiste et la société. Parce que, ici comme ailleurs, le goût des lecteurs se formera inévitablement sur la base de la tradition accumulée et sera par conséquent toujours choqué par les initiatives de renouveau plus radicales. Cependant l'art ne peut se développer qu'en se renouvelant sans cesse. En fait, en matière d'art le progrès réside justement dans le renouvellement. Et, aussi longtemps que ces expérimentations sont en cours, on ne saurait dire lesquelles s'avéreront finalement être les plus conformes aux impératifs esthétiques de la société. S'il nous fallait établir des analogies, pour extraire ensuite de leur confrontation les différences spécifiques, il nous faudrait reconnaître dès le début qu'en régime socialiste ce ne sont pas les artistes en premier lieu qui décident du mode d'utilisation et de diffusion des valeurs artistiques nouvellement créées, mais la société, par le truchement de ses représentants. Il va sans dire que d'autres intérêts que sous un régime bourgeois président au choix, les intérêts conjugués du peuple tout entier et que c'est là déjà un immense progrès, mais on pourrait objecter qu'au point de vue de l'artiste les termes de la relation sont restés inchangés. S'il nous fallait de nouveau recourir à la terminologie de Maïakovski (selon laquelle il existe des poètes qui écrivent pour les consommateurs, mais aussi des poètes qui créent pour les producteurs), en régime socialiste aussi la « médio-structure artistique » n'est libre de décider en dernière instance qu'au sujet des problèmes se rapportant à cette seconde catégorie de production littéraire. Les relations de l'artiste

---

[10] En d'autres termes et sous une autre perspective, ces problèmes ont été déjà débattus lors du premier *Congrès des Ecrivains de la République Populaire Roumaine*, voir compte rendu paru chez Editura de stat pentru literatură, Bucarest, 1965, 541 pages.

[11] Au sujet des contradictions et de leur solution dans la société socialiste, voir aussi Nicolae Ceaușescu, *Expunere cu privire la programul P.C.R. pentru îmbunătățirea activității ideologice, ridicarea nivelului general al cunoașterii și educației socialiste a maselor, pentru așezarea relațiilor din societatea noastră pe baza principiilor eticii și echității socialiste*, dans le volume *România pe drumul construirii societății socialiste multilateral dezvoltate*, VI, Bucarest, 1972, p. 642–650.

avec les lecteurs dans le cadre des macro-structures demeurent médiates. Une telle conclusion serait cependant hâtive. À l'encontre du régime capitaliste où la « médio-structure artistique » est de fait non seulement une réalité objective, mais en même temps une réalité mystifiée, en régime socialiste elle est institutionalisée, et acquiert dans la société un statut organisé qui lui confère le droit d'intervenir également dans les problèmes d'intérêt général. Autrement dit, elle participe, par ses représentants autorisés, à l'organisation et au contrôle de toute l'activité d'assimilation et de diffusion des valeurs artistiques. Comme toute autre solution, celle-ci présente elle aussi des avantages et des désavantages. Si elle n'est pas bien dirigée, l'institutionalisation peut engendrer des phénomènes de bureaucratisation ou le goût pour les interventions administratives. La tendance du dialogue continuel entre la « médio-structure artistique » et les forces dirigeantes de l'Etat, d'une part, et les larges masses de lecteurs, d'autre part, mène naturellement à la liquidation graduelle de l'isolement du monde artistique (de son repli sur soi-même), à l'instauration d'un système de relations directes entre l'artiste et les bénéficiaires, à la diminution du temps nécessaire à la sociologisation des valeurs artistiques autonomes.

Sous cette perspective, nous pensons qu'on peut parler également des nouveaux horizons ouverts à la littérature comparée. Partant précisément de la constatation d'une vérité objective, à savoir qu'une certaine non-concordance entre les valeurs artistiques autonomes et les valeurs artistiques consacrées sur le plan social est inévitable. Et s'il en est ainsi, cette non-concordance peut être étudiée. Une fois de plus, la méthode sociologique de recherche peut nous être d'un grand secours. Une enquête suffisamment ample nous apprendra :

1 quelles sont les productions littéraires préférées de certaines catégories de lecteurs, y compris celles des producteurs ;

2 de quelle façon réagissent les diverses catégories de lecteurs devant leurs œuvres préférées ou, au contraire, pourquoi ils demeurent réfractaires à telle ou telle expérimentation artistique ; autrement dit, on peut se faire une idée des modalités selon lesquelles les lecteurs schématisent les œuvres en question.

Le matériel rassemblé ainsi pourra constituer l'un des termes de la comparaison, le second étant le système des valeurs contenu par la création artistique comme telle, c'est-à-dire la tradition accumulée au fil des siècles. La comparaison pourra conduire, du moins nous l'espérons, à la découverte et à la descripton des modèles sélectionnés pour l'alimentation et la satisfaction des exigences esthétiques de l'époque, à la représentation formelle de la dynamique intérieure du processus. Nous allons essayer d'éclaircir notre idée au moyen de quelques hypothèses de travail concrètes.

L'essor de la création réaliste durant la seconde moitié du XIXe siècle a fait largement adhérer à cette modalité de création des catégories de lecteurs fort variées. Alors que la critique littéraire, le représentant le plus autorisé de la « médio-structure artistique », l'exaltait pour son étonnante capacité de dévoiler les problèmes existentiels de l'homme jusque-là cachés, une large catégorie de lecteurs se sentait surtout flattée de pouvoir se reconnaître dans les héros des romans et récits. La con-

vention romantique se trouvait répudiée par le uns et par les autres, mais pour des motifs fort différents — par les uns pour son schématisme rigide et astreignant, pour son « éloignement de la vie », par les autres. Le « nouveau lecteur » réclamait une lecture au niveau de ses préoccupations quotidiennes. En vertu de quoi on commença à apprécier la *Sonate Kreutzer* plutôt comme un prétexte pour le débat des problèmes touchant le mariage et la vie conjugale, et *Crime et châtiment* comme un roman policier exceptionnel. Si l'on pouvait — *a posteriori* évidemment et d'une manière présomptive — examiner aux rayons X ce mode de comprendre les grandes œuvres réalistes (après tout, un critique honnête mais prisonnier des opinions simplificatrices de ses lecteurs a bel et bien écrit qu'*Anna Karénine* ne contenait que des « amours d'aristocrates » [12]), on constaterait, croyons-nous, que l'on recherchait également le côté sensationnel, mais un sensationnel « domestiqué », à la mesure d'une certaine expérience de vie petite-bourgeoise. Supposant plus avant qu'une réaction a commencé à exercer une pression appréciable sur la production littéraire, on pourrait également détecter — du moins nous le supposons — quelques-unes des causes ayant favorisé la dégradation du réalisme. L'impératif de la véridicité, qui au début avait agi comme une arme d'une grande force explosive brisant les conventions romantiques et pénétrant au plus profond de l'existence, était devenu de son côté une convention ; d'instrument d'investigation de la vérité, la « ressemblance avec la vie » était devennue un paravent qui servait à cacher la vérité [13], de stimulant de la germination d'expériences artistiques nouvelles, un frein et une norme paralysante. Cela a fait mûrir les prémisses de la « rébellion antiréaliste » qui a brusquement mis en lumière l'incompatibilité flagrante de la médio-structure artistique et du vaste auditoire des bénéficiaires. De fronde en fronde, la distance augmentait. On se mit alors à chercher fiévreusement les termes d'une réconciliation, mais ceux-ci n'ont été découverts qu'au prix de douloureuses renonciations. La plus éloquente nous semble avoir été l'aventure de l'existentialisme, entre autre aussi parce que celui-ci visait de rétablir l'entente avec le lecteur toujours en faisant appel aux données fournies par l'expérience pratique. Les dimensions admises pour une communication ne nous permettent pas de suivre ce processus dans tous ses méandres, nous considérons toutefois utile de mentionner que la réaction contre certaines interprétations simplificatrices données par l'existentialisme s'est produite à l'intérieur du courant et a conduit à une sorte de réhabilitation du réalisme, mais dans une hypostase absoluement nouvelle. Chose qui pour nous a en outre la valeur d'une confirmation de l'hypothèse qui nous servit

---

[12] Cf. B. Boursov, *Annotations sur Anna Karénine*, (*Primeciania*), dans L. N. Tolstoï, *Sobranïe sotchinenii*, en 20 volumes, t. IX, Moscou, 1963, p. 473.

[13] « La vie est affreuse, vous dit-on — s'indignait Gorki au début de ce siècle —, sombre, où que l'on tourne les yeux, on ne découvre que traces de sang. Cependant vous refusez de le croire, vous, votre vie n'est que banale et ennuyeuse, et si quelqu'un essaye de vous montrer le vide et la stupidité de cette banalité vous ne perdez point contenance, et la seule chose qui vous intéresse est la manière dont on vous le montre, si on vous le présente d'une belle manière. Esthètes enfoncés jusqu'au cou dans la boue, si au moins vous couliez plus vite ! » Du récit *Histoire d'un écrivain auquel les vapeurs de l'orgueil sont montées à la tête*, dans *Opere* en 30 volumes, t. V, Bucarest, 1957, p. 358—359.

de point de départ, à savoir qu'une histoire complète de la création littéraire ne saurait faire abstraction des réactions du lecteur (ou, en d'autres termes, de ce qui en constitue la valeur). Cette conviction nous a été d'ailleurs, en partie du moins, renforcée par le spectacle de l'évolution de la littérature roumaine au cours des vingt-cinq dernières années. Pendant la première décennie consécutive à la guerre, la réaction la plus puissante se manifesta contre une littérature dominée par l'angoisse et le dégoût de la vie. On demandait, et elle devait s'imposer, une littérature de l'action, une littérature épique et psychologique par excellence. Cependant, ayant échappé à la surveillance de la médio-structure artistique, cette littérature ne put se maintenir, dans sa totalité, à une valeur d'un niveau adéquat. Les tendances à la schématisation l'anémièrent. La réaction fut à bien des points de vue antiréaliste. Pendant quelques années ce furent les « cas de conscience » qui prédominèrent comme thème. Leur caractère abscons, paroxystique, marquait des affinités visibles avec la littérature de l'absurde. Mais cette phase non plus ne devait pas durer. Le refus des lecteurs appartenant aux macro-structures sociales d'adhérer fut tellement évident, que peu à peu la tendance s'étiola. Aujourd'hui, la littérature roumaine connaît une nouvelle et vertigineuse recrudescence du roman. D'un roman à problèmes, social de par les implications de son contenu, mais manquant de la fluence ordinatrice des romans sociaux à thèse. Vu la manière dont les auteurs présentent et assemblent des fragments de vie, ce roman a l'air d'avoir été engendré par l'époque socialiste, et ce non pas comme la prolongation d'une démarche idéologique, mais plutôt peut-être comme une résistance opposée à un excès d'idéologisme. Sur le plan sociologique, les romans de ce genre reflètent l'intérêt normal de la société socialiste (d'une société qui s'autoédifie consciemment) pour les côtés intimes du comportement humain, en tant que source et cause de dérèglements dans le système des relations entre macro-structures sociales et individu dans les conditions dans lesquelles le nouveau régime engendre sans cesse, d'une manière tout aussi normale, des efforts pour le raccord de certains intérêts parfois assez divergents.

Nous avons eu à ce moment l'impression d'entrevoir une confluence (ou, plutôt, une intersection de trajectoires) avec la nouvelle vague existentialiste, confluence d'autant plus significative que dans les deux cas — du moins nous le croyons — l'évolution littéraire a été dans une grande mesure dynamisée par les effets de certains phénomènes d'interprétation.

Pour le moment, toutefois, notre but n'est pas d'analyser les causes sociales de certaines orientations nouvelles de la littérature, mais de proposer une hypothèse de travail en vue de futures recherches sociologiques-littéraires axées sur la relation qui existe entre circulation et valeur. Pour poser le problème dans des termes aussi exacts que possible, nous nous rapporterons à un autre exemple encore. Vers les années 20 de notre siècle, différentes sortes de littérature satyrique ont pris une ampleur considérable dans la littérature russe. Une fois de plus, nous ne nous intéresserons pas aux causes mais au fait en soi, au sujet duquel il convient de mentionner aussi la circonstance que dans la plupart des cas, la satyre littéraire avait alors un caractère fonctionnel prononcé. « Rien ne fustige mieux les scélérats, que le rire », disait Caragiale, et les écrivains sovié-

tiques de l'époque, sans avoir probablement connaissance de ces paroles, se conduisaient néanmoins selon ce principe. C'est dans cette ambiance générale qu'est née la satire de Mikhaïl Boulgakov qui, par bien de ses traits — concernant les thèmes ou les procédés — s'apparentait à celle de Maïakovski, aux nouvelles de Zochtchenko, de Kataév, aux romans d'Ehrenbourg, voir à ceux d'Ilf et Petrov. On put de pair, et assez vite, constater des éléments d'hétérogénéité qui — dans le cas des nouvelles satyriques de Boulgakov — consistaient justement dans le renoncement au caractère fonctionnel [14]. L'introduction massive du fantastique détermina certains critiques à proposer un rapprochement avec Gogol [15]. A notre avis, cet apparentement n'est que superficiel. Chez Gogol, le fantastique est visiblement conventionnel et ne joue qu'un rôle auxiliaire, tout comme chez Swift ou chez Saltykov-Chtchédrine d'ailleurs. Chez Boulgakov le fantastique apparaît insensiblement — et c'est en ceci que consistait la nouveauté — au début discrète, suite à un dérèglement pratiquement infinitésimal de la logique réaliste, puis grossissant brusquement comme un torrent de montagne en temps d'orage qui engloutit tout. La conséquence en est que le caractère fonctionnel de la satyre disparaît. En d'autres termes, la satyre s'autodévore. La littérature devient ludique, et la ridiculisation revêt la forme de l'ironie romantique. On sait qu'à l'époque, dans la patrie de l'écrivain, cette tournure ne fut pas accueillie avec sympathie ni par les lecteurs, ni même par les cercles — il est vrai, assez morcelés en ce temps — de la médio-structure artistique. Le rire homérique de Boulgakov choqua, ce qui détermina l'auteur à se réorienter vers le théâtre et la dramaturgie. La prose de Boulgakov ne fut redécouverte que des dizaines d'années après la mort de l'écrivain et appréciée pour de tout autres vertus que celles qui la firent contester aux années 20. Les exégètes soulignèrent ses affinités, d'un côté, avec une certaine tradition de la prose russe, de Garchine et Tchékhov à Andréev, Rémisov et autres « novateurs » du début de ce siècle, et de l'autre avec certains prosateurs occidentaux, dont on mentionna Kafka, Gide, voire Camus et, bien entendu, les champions de l'absurde. Ces références apportent une réparation qui s'imposait, mais sur un autre plan des valeurs. Ce qui nous autorise à revenir au problème que nous avons essayé d'esquisser au début de cette communication.

En matière de recherche littéraire on ne saurait considérer la notion de « valeur » d'une manière univoque. En dernière instance, une valeur ne peut être consacrée que sur le plan social. Mais chaque fois dans la série qui lui est spécifique. En même temps, en nous servant de la terminologie de Croce, nous pourrions affirmer que toute œuvre littéraire appartient simultanément à deux séries : la série poétique et la série littéraire. Il nous semble qu'il est préférable de faire une différence entre les valeurs *génériques* et les valeurs *spécifiques* [16]. Dans l'histoire de la littérature

[14] Nous nous sommes occupés plus en détail de ce problème dans l'essai *Satira şi fantasticul la Mihail Bulgakov*, dans « Revista de istorie şi teorie literară », XXII, 1972, 3, p. 499 et suiv.

[15] Voir par exemple Vladimir Lekchine, *Mihail Bulgakov*, dans « Secolul XX », 8, 1971, p. 184.

[16] Notre communication n'en est pas une d'axiologie, aussi avons-nous préféré ne pas nous rapporter aux différents systhèmes qui se disputent la primauté dans cette branche de la philosophie. Mais nous pensons qu'il est de notre devoir de citer le consistant ouvrage de

considérée au point de vue sociologique (comme un enchaînement de faits sociaux, c'est-à-dire de faits constatables et analysables sur le plan social), loin de constituer une règle, la coïncidence des deux types de valeur ne se produit, semble-t-il, qu'assez rarement, mais a, quand elle se produit, l'effet d'un choc dynamique avec de puissantes répercussions dans des territoires variés. C'est là, paraît-il, la conclusion que nous proposons comme point de départ pour des recherches futures.

La valeur spécifique, fonctionnelle (valeur sociale de premier degré), peut être constatée et verifiée par des moyens statistiques. Mais pour la définir et l'évaluer il est nécessaire d'abord d'élaborer toute une méthodologie.

La valeur générique (valeur sociale du deuxième degré seulement, car elle n'est sociale que dans la mesure où elle ressemble et amplifie le matériel de tradition susceptible d'être utilisé pour engendrer des valeurs artistiques à charge fonctionnelle évidente), reconnue par la « corporation », est de ce fait consacrée, constatée et attribuée à l'intérieur de la médiostructure artistique et n'agit comme agent que dans cet espace social. Mais elle aussi peut être « sommée » et synthétisée par la mise en parallèle et l'interprétation adéquate des appréciations critiques qui s'accumulent au fil des décennies et des siècles.

La contradiction — ou plus exactement peut-être la non-concordance — entre la valeur générique et la valeur sociale est en quelque sorte inhérente, mais sa nature et son intensité diffèrent, étant dépendantes de plusieurs facteurs, dont le facteur social — le statut de l'artiste dans la société — demande à être souligné en premier lieu.[17]

Génératrice, dans certaines conditions, d'initiatives fécondes au point de vue artistique, cette non-concordance s'avère toutefois, sous une perspective plus large, gênante, voire néfaste pour le développement de la littérature. Par contre, les moments de coïncidence sont presque toujours favorables à des explosions de l'effort créateur (explosions qui portent parfois en elles le germe de nouvelles contradictions, ce qui n'altère pas pour autant les dimensions de « pointe » que comportent des moments pareils).

Par conséquent, la voie de la stimulation du progrès dans la création littéraire ne saurait être cherchée dans le domaine de la production de valeurs génériques. Une autonomie presque complète règne dans cet espace — somme toute assez restreint — et le développement n'obéit d'habitude qu'à des « lois » fort capricieuses, se ressentant parfois d'une façon absolument imprévue du jeu des attractions et des répulsions fortuites. Le progrès ne peut être suivi que sur la ligne d'intersection des deux plans de valeurs, ce qui signifie qu'à ce point de vue le facteur prédo-

---

Ludwig Grünberg, *Axiologia și condiția umană* (Bucarest, 1972), qui nous a évité de nous égarer dans le labyrinthe des controverses sur la «valeur» et dont nous avons emprunté les termes proposés ci-dessus (éd. cit., p. 143).

[17] Le chapitre traitant ce problème et qui se termine sur le suggestif tableau comparatif des pages 166—167, nous semble constituer la partie la plus substantielle du volume bien documenté de Hans Norbert Fügen, *Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden* (Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn, 1971), dont nous séparent cependant bon nombre d'appréciations et considérations (voir notre compte rendu dans «Revista de istorie și teorie literară», XXI, 1972, 3, p. 565—568).

minant est constitué par le système des relations entre la médio-structure artistique et les macro-structures sociales desservies par celle-ci. En d'autres termes, militer pour le progrès de la littérature signifie militer pour le perfectionnement continuel du statut de l'artiste, pour son adéquation aussi organique que possible aux exigences de la société, ce qui ne manque pas de conduire — quand les accidents sont prévenus — à une décharge optime des énergies créatrices. Le progrès en matière de littérature s'identifie ainsi à l'effort d'assurer au créateur une liberté complète pour son auto-affirmation, liberté qui permettra — et c'est la seule qui pourra le permettre — que la tant disputée « autonomie de la création » devienne normalement et sans effort une pièce de musée au même titre que la charrue en bois et la meule à blé, pour conclure par une proposition de Marx, concernant, il est vrai, un pronostic social d'autre nature. En dernière instance, c'est donc là le sens de notre initiative.

Nous considérons que les recherches préconisées par nous pourraient constituer un matériel utile pour ceux qui désirent et peuvent contribuer à un progrès de la littérature, tel que nous l'entendons et que nous avons tenté de définir.

Le problème de la périodisation d'une histoire comparée des littératures européennes

I. C. Chițimia

Parmi les premières esquisses européennes d'histoire littéraire sont surtout mises en évidence des biographies et des bibliographies, en commençant par les écrivains de l'antiquité. C'est exclusivement à l'époque des lumières que l'on pensa aux histoires littéraires nationales. On peut citer, entre 1733—1750, une *Histoire littéraire de la France*, en 12 volumes, conçue par des auteurs de l'ordre des bénédictins et continuée par l'Académie Française jusqu'au volume 33. De même, en Italie, Girolamo Tiraboschi (1731—1794) est l'auteur d'une *Storia della letteratura italiana* en plusieurs volumes [1]. Pendant les siècles suivants le domaine des histoires littéraires nationales prit un réel essor.

Cependant, les recherches actuelles sont revenues à l'idée d'un tableau universel des littératures. C'est ainsi que, dans la collection de la Pléiade, Raymond Quenau rassembla une très intéressante suite d'histoires des littératures nationales [2]. Le tableau le plus éloquent des littératures restera toujours celui des histoires comparées des littératures, par des zones de culture, de civilisation et de liaisons réciproques, en étapes ou en périodes historiques de développement. On aura dans un tel tableau des ressemblances et des divergences spécifiques et expressives.

La difficulté à surmonter c'est la périodisation, nécessaire pour un travail systématique, c'est à dire une construction bien organisée, logique et tout à fait claire. D'ailleurs, une telle difficulté est caractéristique à toute sorte d'histoire littéraire (nationale ou universelle). On a même essayé à classifier la matière par des courants, des générations, des genres littéraires, des époques historiques etc. etc.[3].

---

[1] Cf. Nina Façon, *Istoria literaturii italiene*, București, 1969, p. 270.

[2] R. Quenau, *Histoire des littératures*, 3 vol., Paris, Gallimard, 1955—1957.

[3] Pour élucider cette question nous citons Al. Dima, *Aspecte specifice românești ale curentelor literare internaționale*, dans « Revista de istorie și teorie literară », XXI, 1967, nr. 1, p. 97—106; idem, *Perioade și curente literare*, *ibidem*, p. 187—190.

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 3, p. 363—367, București, 1973.

Le plus souvent les auteurs ont appliqué la périodisation par les courants : la Renaissance, le siècle classique, le siècle philosophique, le siècle romantique [4]. En ce qui concerne l'histoire des littératures comparées on a objecté que le développement des littératures nationales n'a pas un caractère uniforme ; quelquefois un courant littéraire ne peut se manifester dans toutes les littératures. C'est l'exemple de la Renaissance. De même, on reproche à la périodisation par courants littéraires qu'il n'y aurait pas de simultanéité pour chaque courant dans toutes les littératures européennes.

Bien entendu, il y a des questions à élucider et il s'impose à trouver la juste solution. S'il y a des différences d'évolution entre les littératures asiatiques et européennes, dans le contexte de ces dernières le chercheur peut trouver des modalités de périodisation commune, même si le développement n'est pas équivalent pour les littératures occidentales, celles de l'Europe Orientale et du Sud-Est de l'Europe. Ces littératures ne présentent pas de barrières infranchissables. Au contraire, les ressemblances et l'échange des idées et des valeurs artistiques sont évidemment plus importantes que les différences.

Jetons un aperçu plus précis. C'est problématique de savoir si les littératures antiques, grecque et latine ont été prises en considération dans le contexte des littératures comparées européennes. Selon notre point de vue, c'est un substrat important, à côté d'autres substrats, grâce auxquels surgissent beaucoup de littératures européennes. En tout cas, il n'y a aucune difficulté à présenter d'une manière synthétique cette ancienne base de prochains phénomènes littéraires. La question serait possible en envisageant aussi les anciens éléments littéraires d'autres pays, qui se perpétuent surtout dans les motifs de la création populaire orale, telle que la création populaire celtique, scandinave, slave etc.

La réelle périodisation commence surtout avec le moyen âge littéraire, dont le fond diffère généralement pour les deux Europes : occidentale et orientale, à cause de l'ancien fond culturel de ces deux zones. Cependant, cela n'empêche pas de faire la comparaison sur les directions, les phénomènes et les œuvres des deux sections littéraires, avec leurs traits caractéristiques, tout au contraire c'est le but d'une comparaison sous la forme d'histoire littéraire. En même temps, il ne faut pas oublier qu'il y a toutefois des éléments et des valeurs qui se sont transplantés d'une région littéraire à l'autre. Par exemple, des éléments de la littérature byzantine transplantés en Occident et des œuvres de l'Occident dans le Sud-Est européen (Thomas Hemerken à Kempis, *De imitatione Christi* ; romans populaires : *Histoire d'Alexandre le Grand*, *Histoire de Troie*, *Fiore di virtù* etc.). Donc, les deux zones ne sont pas complètement séparées, pour ne pouvoir s'y approcher.

Après le moyen âge il y a une période de transition vers la Renaissance. C'est l'humanisme qui se manifeste, surtout pendant le XV-e siècle, en latin dans l'Occident et en vieux slave dans le Sud-Est européen

---

[4] Voir, par exemple, V. L. Saulnier, *La Littérature française de la Renaissance*, Paris, 1942 ; idem, *La Littérature française du siècle classique*, Paris 1943 ; idem, *La Littérature française du siècle philosophique*, Paris, 1943 ; idem, *La Littérature française du siècle romantique*, Paris, 1945.

(même chez les Roumains), avec une tendance accentuée à cette période pour la culture laïque. Dans les littératures occidentales, si bien que celles de l'Europe centrale et celles de la côte dalmate il y a des œuvres en latin de réelle valeur artistique. Il y a aussi des œuvres de valeur en vieux slave dans le Sud-Est européen, qui manifestent une tendance laïque (citons *Le Panégyrique pour Euthyme* par Gregoire Camblak [5], de même *Les Conseils de Neagoe Basarab* etc.)[6]. On écrivait en latin et en vieux slave non parce qu'on ne pouvait écrire en langues nationales, mais parce que les œuvres étaient diffusées et connues dans une aire plus étendue. On avait le sentiment de la communauté culturelle zonale, même européenne.

En ce qui concerne la Renaissance, c'est une forte empreinte qui domine somptueusement les littératures européennes du XVI-e siècle [7], sauf celles du Sud-Est. Mais, au Sud-Est européen, on aperçoit des caractéristiques de la Renaissance, au moins dans l'introduction et l'emploi des langues nationales en littératures (ce qui est contraire à l'humanisme) ; dans l'emploi de l'imprimerie, introduite récemment dans cette zone, venant de Vénise et dans un élément commun : les livres populaires. Ces livres ont joué un grand rôle dans la diffusion des sujets et dans la formation des langues littéraires à base de la langue vivante populaire, employée dans la plupart de ces livres [8]. Sans doute, à cette époque, on doit présenter aussi les tendances et les œuvres qui font exception à l'esprit de la Renaissance, mais qui témoignent une richesse et une liberté de création. L'évantail littéraire européen de chaque époque est une image indéniable.

L'esprit « classique » de la Renaissance a la tendance de se prolonger au XVII-e siècle sous de nouvelles formes, à côté du baroque espagnol, italien, anglais et d'autres littératures, où le baroque se maintient avec le type littéraire classique,[9] même chez le même écrivain (voir, par exemple, le XVII-e siècle de la littérature polonaise et les œuvres de Samuel Twardowski, Wacław Potocki etc.[10]. La littérature française du XVII-e siècle, classique par excellence, n'est pas dépourvue d'éléments baroques [11]. Dans les littératures Sud-Est européennes s'il n'y a pas un classicisme, au moins il y a des traces classiques. On connaît l'attitude de moralisation des chroniqueurs, la position traditionnelle et « classique » dans la litté-

---

[5] Cf. Penio Rusev, Ivan Gălăbov, Angel Davidov, G. Dančev, *Похвално слово за Евтимий от Григорий Цамблак*, Sophie, 1971.

[6] Nous avons essayé de démontrer l'existence d'un humanisme Sud-Est européen à côté de l'humanisme occidental, cf. notre article, *Umanism occidental şi umanism sud-est european*, dans RTTL, XXI, 1972, nr. 1, p. 25—30.

[7] Pour les justes limites de cette période, voir le beau livre de W. A. Coupe, A. J. Krailsheimer, J. A. Scott, R. W. Truman, *The Continental Renaissance*, Middlesex, 1971.

[8] Voir notre travail, *Les livres populaires*, dans « Romanoslavica », XVI, 1968, p. 257—271.

[9] Pour les divers aspects, voir D. Alonso, *Estudios y ensayos gongorismos*, Madrid, 1955 ; B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia* V-e édition, Bari, 1967 ; E. Raimondi, *Letteratura barocca. Studi sui Seicento italiano*, Florence, 1961 ; Eugenio D'Ors, *Du Baroque*, Paris, 1936 ; R. Tuwe, *Elizabethan and Metaphisical Imagery*, Chicago, 1957 ; V. L. Tapié, *Le Baroque*, III-e édition, Paris, 1968 ; Endre Angyal, *Die slavische Barockwelt*, Leipzig, 1961 ; A. Griseri, *Le metamorfosi di barocco*, Florence, 1967.

[10] Pour le baroque en Pologne, voir J. Sokołowska, *Jan Andrzej Morsztyn*, Varsovie, 1965 ; R. Pollak, *Od renesansu do baroku*, Varsovie, 1969 ; A. Sajkowski, *Barok*, Varsovie, 1972.

[11] Ph. Butler, *Classicisme et baroque dans l'œuvre de Racine*, Paris, 1959 ; V. L. Tapié, *Baroque et classicisme*, III-e édition, Paris, 1968.

rature, par sa résistance contre les idées et les actions lancées par l'Occident vers l'Orient, discussions exprimées dans un haut degré littéraire, de Constantinople, (par l'intermédiaire des pays roumains) jusqu'à Kiev et au delà de cette ville. Le résultat de ces discussions se concentre dans certaines œuvres très intéressantes, quoique moins connues. Elles sont dues à des personnalités littéraires. D'ailleurs, le baroque en soi-même n'est pas absent dans les littératures Sud-Est européennes. D'une façon personnelle, et indépendamment de Boileau, on y traite et applique les règles de l'art poétique (Miron Costin, Dosithée, Symeon Polocki etc.). Donc, le XVII-e siècle littéraire a ses ressemblances et ses distinctions qui mènent à une image unitaire. Il faut préciser que les limites de cette époque, ainsi que de toutes les époques, sont élastiques. Il ne s'agit pas de les confondre avec les limites du XVII-e siècle.

L'époque des lumières (die Aufklärung, le siècle philosophique) qui suit (le XVIII-e siècle) ne crée pas de problèmes. L'échange d'idées devient de plus en plus large. Ce courant, produit par l'Angleterre, se répand dans les littératures du Sud-Est européen. Désormais, le système circulatoire du « sang littéraire » affecte fréquemment « l'organisme » tout entier de la littérature européenne. L'époque des lumières se manifeste aussi en Russie, Roumanie, Serbo-Croatie etc.[12].

Sans doute, le romantisme eut un écho presque partout en Europe, surtout pendant la première moitié du XIX-e siècle ; il se présente sous des aspects différents, selon les conditions de la vie sociale et politique de chaque pays, puisque le romantisme est le plus souvent un courant d'assaut révolutionnaire, en littérature et en politique. On ignore souvent les règles poétiques. on ne cultive plus les genres poétiques, mais tout simplement on « déclame » sur la scène mondiale des mécontentements, des douleurs, des tragédies, afin que tout le monde soit mis en contact avec la réalité dans une atmosphère agitée. La métaphore sert à exprimer la caractéristique de l'époque et la nouvelle poésie. L'histoire comparée de la grande scène du « théâtre » romantique, aboutira à un tableau révélateur de l'esprit et de la vie humaine sur une large surface par l'intermède de la création littéraire.

Dès le romantisme les périodes littéraires deviennent plus courtes. Le rythme des actions est plus vif et plus dynamique. Quelquefois les courants littéraires se croisent (d'ailleurs jamais un courant littéraire ne fut dépourvu d'influences), mais la domination d'un courant est visible. Après le romantisme suivit le réalisme sous des formes et dénominations différentes : le réalisme, le naturalisme, le vérisme etc. Nous avons affaire donc avec un grand chapitre d'histoire littéraire et avec des sous-chapitres.

Depuis l'antiquité jusqu'aux temps modernes, on assiste à une continuelle alternance des courants littéraires et artistiques : l'un classique, l'autre romantique (chacun sous des aspects différents). Cela reflète la situation du courant antérieur incapable de correspondre à l'idéal de

---

[12] Pour l'époque des lumières, voir H. Hettner, *Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert*, II-e édition, Berlin, 1961 ; V. L. Saulnier, *La littérature française du siècle philosophique*, IV-e édition, Paris, 1961 ; *Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма*, Moscou, 1964 ; D. Popovici, *La Littérature roumaine à l'époque des lumières*, Sibiu, 1945 ; R.E. Pelissier, *The Neo-classic Movement in Spain during the Eighteenth Century*, Stanford, 1918 ; M. Klimowicz, *Historia literatury polskiej. Oświecenie*, Varsovie, 1972.

la vie et de l'art contemporain[13]. Les choses se déroulent d'une manière identique au XIX-e siècle. Après le réalisme on voit se manifester un néo-romantisme sous l'influence théorique et créatrice du symbolisme, comme un courant capital.

Puis on parle d'un néo-classicisme (au commencement du XX-e siècle) ce qui est significatif. Cependant dans les littératures d'entre les deux guerres les directions et les courants se précipitent et se superposent. Aucun courant ne domine et selon notre opinion, désormais on ne pourra plus réunir les phénomènes et les faits littéraires sous la domination d'un seul courant. C'est peut-être la dernière frontière de grands courants littéraires. Dorénavant il faudra périodiser l'histoire comparée d'après les caractéristiques des deux époques qui suivrent : la littérature entre les deux guerres et la littérature européenne contemporaine, avec leurs multiples directions et aspects. De cette manière on n'invente pas une périodisation mais on la trouve dans le développement littéraire authentique.

On affirme que les courants littéraires ne correspondent pas à une bonne périodisation, on leur reproche qu'ils envisagent seulement des problèmes d'art tandis que la littérature a aussi ses rapports avec la vie sociale, politique, culturelle. Cette opinion n'est pas fondée. Chaque courant littéraire implique une idéologie et reflète la vie humaine en toute sa complexité. Dante n'a pas écrit seulement la *Divine comédie*. Il est aussi l'auteur de l'œuvre *De monarchia* où il avança l'idée moderne de l'Etat national[14].

L'idée qu'à un courant quelconque manque de simultanéité pour toutes les littératures est vraie en apparence, puisque le classicisme allemand et russe du XVIII-e siècle n'a aucune liaison avec le classicisme français du XVII-e siècle, mais il appartient à l'époque des lumières (qui est aussi du type classique).

Un problème auxiliaire est la précision de la terminologie. Il faut être clair dans son langage et éviter les termes ambigus. Par exemple, l'histoire littéraire bulgare, par rapport peut-être au *risorgimento* italien, emploie le terme *văzroždenie* 'renaissance' pour une résurrection nationale et littéraire dans la deuxième moitié du XIX-e siècle, tandis que les savants soviétiques utilisent le terme similaire *vozroždenie* pour la Renaissance du XVI-e siècle[15]. A vrai dire la littérature bulgare ne connaît pas une Renaissance, mais en général chaque notion doit avoir son terme. C'est un besoin absolu de recourir à un terme juste, pour que les idées soient claires.

Pour une histoire comparée des littératures européennes la classification scientifique des périodes admissibles est celle, selon notre avis, par courants littéraires jusqu'au XX-e siècle. Pour le moment initial (le moyen âge) et pour la littérature d'après la première guerre mondiale d'une telle histoire, il s'agisserait d'époques aux directions et aux phénomènes littéraires variés et complexes.

---

[13] Cf. pour ce problème aussi les idées de J. Krzyżanowski, *Barok na tle prądów romantycznych*, Varsovie, 1938, p. 7—53.

[14] Cf. les considérations de M. Handelsmann, *Rozwój nowoczesnego pojęcia narodowści*, Varsovie, 1925.

[15] Voir, par exemple, I. N. Goleniščev-Kutuzov, *Итальянское возрождение и славянские литературы XV—XVI веков*, Moscou, 1963.

Sur la possibilité et les limites de la périodisation en littérature comparée

Paul Cornea

La périodisation est une « lecture » du donné historique, particulière à un domaine quelconque de l'activité intellectuelle, ayant pour but de déterminer au delà de la succession visible des événements les « points de rupture », qui fragmentent le « continu » temporel en « discontinuités » spécifiques et relativement homogènes, en tranches de durée « où — selon R. Escarpit — le temps est en quelque sorte gelé ». Aujourd'hui quand on est infiniment plus sensible qu'auparavant au côté épistémologique de la recherche, il devient banal à dire que ce « découpage » constitue un choix, qui engage l'idéologie du chercheur, donc qui dépend de l'idée qu'il se fait de la littérature, de sa philosophie de l'histoire, des critères dont il se sert pour classifier les valeurs et signifier les contenus.

Précisément puisque toute périodisation est, plus ou moins, affaire de subjectivité, nous ne cessons jamais à nous disputer ; l'histoire littéraire offre l'image d'une guerre sans trêve et sans merci, dans laquelle les combattants usent heureusement des arguments et non pas des fusils, les blessures relèvent plutôt de l'amour propre et où il est malaisé à savoir qui est vraiment vainqueur et qui en est vaincu, puisque tous — à les entendre — ont l'air d'avoir triomphé.

Beaucoup de chercheurs, déçus par l'impossibilité d'arriver à un « consensus » sur le « baroque » ou sur les limites de l'« époque romantique » ou sur le contenu du « symbolisme » voudraient bien renoncer à ces termes qui perpétuent la confusion, semblant inventés pour « donner prétexte à des dissentiments infinis » (Paul Valéry). Mais sans eux ce serait encore pire : par manque de prédicabilité l'individuel deviendrait innomable, la matière littéraire se dissoudrait en îlots sans commune mesure, la science serait abolie. On est donc obligé tant bien que mal de périodiser où d'accepter la périodisation des autres.

La « périodisation des autres » ? Certainement, puisque nous sommes tous prisonniers d'une « tradition » et d'un « langage » qui nous imposent, en fonction du moment et du lieu, des concepts et des cadres théoriques dûment élaborés. Il n'y a qu'une seule issue possible à cette « mise en condition » : l'examen lucide des présupposés idéologiques, c'est-à-dire la critique du « fétichisme » scientiste hérité du positivisme, le refus d'admettre la confusion entre l'objet de la connaissance et l'objet réel.

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 3, p. 369—375, Bucureşti, 1973.

Arrêtons-nous brièvement sur quelques concepts utilisés dans la périodisation actuelle. Un découpage peu satisfaisant mais parmi les plus répandus et les plus consolidés est celui par « siècles ». Il est évident que le « siècle » fracture une durée globale sur le mode d'une symétrie fictive : elle suppose en effet que dans le champ littéraire les mutations se produisent, par on ne sait quelle complicité de la providence, d'une manière cyclique, chaque cent années. Ce n'est pas tout. En se laissant bercer par une illusion organiciste on prête au « siècle » un destin analogue à la vie humaine : il aurait une jeunesse, une maturité, une vieillesse et jouirait d'une certaine personnalité morale, en s'identifiant avec une idéologie philosophique, politique ou esthétique (XVII-e siècle : classicisme ; XVIII-e siècle : lumières ; XIX-e siècle : romantisme etc.). On se rend compte, dès qu'on y pense avec quelque rigueur, de toutes les erreurs et les méprises résultant de cette métamorphose saugrenue d'une « convention » dans un « être ». Cependant, tel que le déclarait Henri Peyre, « il est peu d'entre nous, élèves, professeurs ou critiques qui ne soient victimes d'un anthropomorphisme insidieux ».

On complète habituellement la périodisation par « siècles » en l'enrichissant de toutes sortes de subdivisions, déterminées selon des critères différents ; le cadre référentiel devient ainsi une combinaison du « siècle » avec des tranches chronologiques plus restreintes (par exemple : le quart du siècle ou la décennie) ou avec des « courants littéraires » et « artistiques » ou avec des « genres » ou avec des « familles d'esprit » (cénacles, revues etc.) ou avec des « générations ». Le plus souvent les historiens de la littérature professent sereinement l'éclectisme en usant à la fois de plusieurs types de périodisation, sinon de tous, ce qui suggère une conscience certaine de l'insuffisance des critères dont ils disposent. Ils font de leur mieux pour se débrouiller, en adaptant « les schémas au spécifique de la matière étudiée et en jouant adroitement d'une convergence d'abstraits » pour retrouver un « concret » toujours fuyant. Et on ressent partout, chez les meilleurs et chez les moins bons, la même hésitation entre l'esprit de « géométrie » et l'esprit de « finesse », le même basculement entre rigueur (c'est-à-dire choix d'un seul découpage, satisfaisant pour la raison mais simplificateur et par trop rigide) et flexibilité (emploi de *plusieurs* découpages qui offrent une grille plus opératoire mais déçoit notre appétit instinctif d'ordre et d'harmonie).

Laissant de côté l'analyse de la plupart des critères cités plus haut, traditionnels et par conséquent souvent discutés et rediscutés, nous allons nous arrêter au concept de « génération » qui semble acquérir une importance de plus en plus accrue. Proposé par F. Mentré et Julius Petersen, défendu théoriquement et démontré pratiquement dans un beau livre d'Henri Peyre, ensuite par Guy Michaud, appliqué déjà en 1936 par Albert Thibaudet dans sa fascinante *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, par Verdun Saulnier et par beaucoup d'autres — ce type de périodisation a visiblement l'avantage de faire éclater les structures peu souples des « courants », « genres », « époques » etc. qui enferment les écrivains en masquant leur véritable originalité créatrice. D'autre part, l'existence des générations n'est pas à démontrer. On a observé depuis longtemps le groupement constitué par ceux qui sont nés approximativement dans le même temps, qui ont subi les mêmes influences du contexte

socio-historique, qui emploient le même langage, qui possèdent une « compétence connotative » similaire, qui partagent des aspirations, des rêves et des attitudes mentales semblables. Même les écrivains, habituellement si méfiants envers des classifications dont ils sont l'objet de la part de la critique (par crainte d'être réifiés et réduits en « étiquettes » d'usage didactique), revendiquent toujours et ouvertement leur appartenance à une génération.

Mais bien que cette division de la matière littéraire soit des plus prometteuses car elle « parait avoir l'avantage de suivre de plus près la démarche de la nature » (A. Thibaudet), elle en suscite néanmoins des objections sérieuses. D'abord il est difficile d'attribuer à une génération des limites précises dans le temps. D'autre part, la notion conserve un héritage biologique embarrassant puisqu'elle substitue aux différences de classe et de vision du monde l'identité mécanique de l'âge. Un dilemme surgit ici, difficilement surmontable : si on admet les différences de statut social et idéologique on arrive à postuler un concept qui manque de cohérence, donc peu rentable — si on les obscurcit on obtient un concept faux, donc non-pertinent.

Une attention particulière mérite, à notre avis, les efforts de renouveler le problème de la périodisation par l'emploi des méthodes positives, de type sociologique. A cet égard une hypothèse intéressante a été proposée par H. Zalamanski à l'occasion d'un colloque tenu à Bordeaux, en 1971. Zalamanski croit pouvoir délimiter les périodes en étudiant les « réponses » que les œuvres apportent à la problématique d'une société déterminée (du point de vue temporel et spatial), ces « réponses » étant rendues mesurables par l'établissement de l'hiérarchie des succès. Il s'agirait de classer les œuvres selon leur diffusion pour arriver à mettre ainsi en évidence une « réponse dominante » qui, autant qu'elle subsiste, caractériserait objectivement la période. L'hypothèse est, bien sûr, tentante mais son auteur ne se trompe pas en l'envisageant de son propre chef sous l'angle de la fragilité.

En effet, faut-il rappeler que le « succès » mesure l'importance sociologique de la littérature et non pas la valeur artistique des œuvres ? Ensuite, il manque une méthodologie adéquate pour définir ce que c'est une « réponse » (d'où probabilité d'interprétations arbitraires et surtout difficultés majeurs à « réduire » certaines œuvres non-épiques ou informelles, qui se constituent en tant que « pratiques signifiantes », à des messages univoques). Enfin, même si on se mettait d'accord sur la façon de « lire » la problématique sociale implicite aux œuvres, il ne fait aucun doute que l'enquête nous conduirait à des « réponses » contradictoires, donc allérgiques à toute tentative de groupement. Mais il y a pire. La méthode est inapplicable du point de vue pratique à cause de l'insuffisance de la documentation sur la diffusion des livres au XX-e siècle sans parler même de l'impossibilité absolue de rassembler les données statistiques se référant aux siècles antérieures. Il faut savoir gré à M. Zalamanski pour la franchise de ses conclusions : « Après avoir souligné l'importance capitale de ces études sur le succès, on ne peut que pousser un immense et déchirant cri de détresse devant les obstacles et les difficultés de l'entreprise. A l'heure actuelle, il demeure quasiment impossible de mener sérieusement ces études sur une vaste échelle ».

Une autre hypothèse, formulée au même Colloque par Robert Estivals, auteur de quelques livres fondamentaux sur la statistique bibliographique, repose elle aussi sur l'emploi des méthodes quantitatives. Estivals vise à dégager des « régularités », en se fondant sur l'observation et sur l'induction. Selon l'exemple de Simiand en économie, de Labrousse en histoire, de Fr. Furet en histoire des mentalités, il se sert de la démarche statistique, en dénombrant les « titres » des œuvres (comme indicatif de la création) et les « tirages » (comme indicatif de la consommation). La proposition est séduisante, mieux charpentée théoriquement que celle de Zalamanski mais aussi peu praticable à l'heure présente à cause du manque évident des données requises.

Voyons maintenant comment se pose le problème de la périodisation en littérature comparée. Il est pour le moins évident que sur ce terrain les difficultés s'accroissent et que les perspectives s'assombrissent. Le chercheur est confronté ici avec des littératures qui ne se situent pas au même niveau de développement. Il utilise des mots qui n'ont pas la même signification pour tous les objets de sa recherche. En raison d'un ancien préjugé « europo-centrique », le comparatiste est prédisposé à transférer mécaniquement des notions et des périodisations adéquates à l'expérience littéraire de quelques pays privilégiés (France, Angleterre, Allemagne) ou déduites de celle-ci, à des littératures très diverses, soit d'Europe, soit d'autres continents, régies par des « modèles » evolutifs complètement différents. On connaît les remarques incisives de Lovejoy sur la validité de ces termes génériques (tel que « romantisme ») qui réduisent des profondes divergences de nature à une unité purement verbale. Quoi que nous soyons d'accord pour l'essentiel avec René Wellek et avec tous ceux qui refusent cette position de nominalisme extrême, nous aimerions quand-même avertir contre le danger réel d'abuser de ces « concepts-clé » (baroque, lumières, parnassianisme etc.) prestigieux mais sémantiquement inépuisables, qui embrassent trop et étreignent mal.

Pour nous résumer à un seul exemple : la périodisation des littératures nationales dans l'Est et le Sud-Est de l'Europe que Paul Van Tieghem faisait coïncider (ou presque) avec celle de l'Ouest, s'écarte pourtant considérablement de cette dernière tant au point de vue de la succession des étapes, qu'au point de vue de leur contenu et de leur durée. Il y a au moins trois caractéristiques essentielles du développement littéraire moderne dans cette région : le *décalage* de l'évolution économique, sociale et culturelle par rapport à l'Occident (survie du régime féodal au XIX-e siècle, faiblesse de la bourgeoisie, petite noblesse qui assume les « lumières »), *le renouveau national* à la fin du XVIII-e siècle (la lutte contre l'opresseur étranger pour l'unité et l'indépendance engendre une conscience aiguë de soi-même qui submerge la littérature et s'exprime dans l'engagement politique des intellectuels), *le développement accéléré* (l'essor de la production pour le marché et de la transformation bourgeoise de l'Etat correspond à un processus rapide de « récupération » sélective des valeurs culturelles). Nous ne pouvons qu'effleurer les conséquences de cette situation sans entrer en détails. En voilà quelques aperçus sommaires : les courants changent de contenu (les « lumières » s'éloignent du cosmopolitisme en s'imprégnant d'une inspiration nationale ; au lieu de contester les « lumières », le romantisme prend la relève et continue leurs œuvre) ;

il y a « superposition » des tendances et courants puisque l'alignement sur le « nouveau » se produit avant que l'« ancien » se fût épuisé ; la diachronie des grands « modèles » culturels (humanisme, baroque, lumières, romantisme) tend à se manifester comme synchronie etc. On comprend bien que, dans ces conditions, le « luminism » roumain (ou hongrois ou serbe etc.) ne s'identifie ni à l'« enlightenment » anglais, ni aux « lumières » françaises, ni à l' « illuminismo » italien, ni à l'« Aufklärung » allemand, ni à la « prosvişcenia » russe. De même, des concepts tels que « romantisme » « époque moderne » dénotent et connotent autres choses que leurs équivalents occidentaux.

Devant cette complexité redoutable est-ce que le principe même d'une périodisation en littérature comparée ne devient-il pas sujet à caution ? Est-ce qu'il ne vaut pas mieux de renoncer aux généralisations hâtives et de se ranger au côté des sceptiques ?

Bien sûr — on le devine — la question est purement rhétorique. Ne renonce pas à généraliser qui veut : la seule différence entre l'historien de la littérature qui professe l'agnosticisme et celui qui le refuse c'est que le premier, tout en maniant les mêmes concepts que le dernier, ne s'interroge pas sur leur statut et les considère comme « allant de soi ».

Donc, comment périodiser ? Nous partons de l'idée qu'il faut prendre en considération la double face de la littérature : d'« univers imaginaire », fonctionnant avec une autonomie relative, selon ses propres lois, et de « produit » d'une activité humaine, institutionnalisé conformément aux besoins et aux exigences de la « formation sociale » donnée. Etant en même temps une « pratique signifiante particulière » et une « expérience socialisée », la littérature (entendue comme « totalité des œuvres ») implique une périodisation qui articule les deux perspectives, celle qui découle des lois internes du « système » et celle qui résulte de l'intégration du « système » dans le « contexte » de l'histoire globale.

Evidemment, on peut se demander si ces deux perspectives convergent. Est-il établi que l' « intrinsèque » et l' « extrinsèque » (pour parler le langage de Wellek — Warren) se répondent mutuellement, qu'ils parcourent leurs propres trajets d'une manière synchronique ? Nous nous reportons ici à l'analyse de L. Althusser qui soutient que la totalité du réel ne peut pas être pensée à la lumière de la catégorie hégélienne de la « contemporanéité du présent » : les divers niveaux structurés (de l'économie à l'idéologie) coexistent en fait dans des temps historiques variables, scandés selon des rythmes spécifiques. Pourtant, l'autonomie de chaque domaine demeure relative car elle s'inscrit sur la toile de fond d'une dépendance du contexte global.

Cette relation dialectique entre la « littérature » (dans le double sens de « création » et « institution ») et la structure sociale qui l'intègre, se clarifie en usant des concepts de « brève durée » et de « longue durée » dont, à la suite de F. Braudel, se servent aujourd'hui de plus en plus les historiens. S'il y a une « micro-histoire » centrée sur l'événement et une « macro-histoire » centrée sur la durée, alors il est légitime de penser avec F. Engels que l'axe du développement idéologique se rapproche de l'axe du développement économique d'autant que la période envisagée est plus longue et, inversement, que la liaison de l'idéologie avec l'infrastructure s'efface d'autant que la période choisie est plus courte.

Essayons maintenant de dégager brièvement, sur la base de ce que nous avons déjà avancé une sorte de *stratégie* de la périodisation en littérature comparée :

a) Nous défendons l'approche *zonale* en la considérant comme indispensable. *Avant* de périodiser il faut donc constituer l'*objet* : la zone (ce qui ne va pas de soi !). Il s'agit de délimiter les grands ensembles géopolitiques, tels que l'Europe de l'Ouest ou l'Europe du Centre et du Sud-Est ou l'Amérique latine, etc. qui soient *pertinents* de notre point de vue (soumis à l'impact des mêmes facteurs historiques modelateurs : socio-économiques, culturels, etc. et présentant des similitudes d'ordre fonctionnel et chronologique).

b) On ne le répétera jamais assez : il faut faire un usage très prudent des *notions-clé* (courants, styles, époques, etc.) en s'efforçant de mettre en évidence non seulement les ressemblances mais aussi les dissemblances, qui traduisent l'individualité irréductible des cultures nationales. En tout cas, il faut renoncer à hypostasier le « modèle » ouest-européen comme seul type possible d'évolution des littératures.

c) La périodisation en littérature comparée reste douteuse si on prend comme point d'appui les « brèves durées », sauf le cas des littératures appartenant à une même zone (ou à des zones voisines), dont le processus évolutif tend à se synchroniser aux autres dès qu'on avance vers le XX-e siècle, quand la « communication », devient planétaire, grâce à la technologie moderne et aux « mass-media ». En « brève durée » il n'y a pas concordance obligatoire entre les dates essentielles de l'histoire politique et celles de l'histoire littéraire, on assiste souvent à l'hétérogénéité des tendances, à la synchronie des « survivances » et des anticipations, etc.

d) Au contraire, les « longues durées » permettent de récupérer dans la trame complexe des faits littéraires les grandes tendances du développement correspondant à l'essence des formations sociales. Il paraît possible (et l'expérience le prouve) de découvrir des *analogies fonctionnelles* dont la théorie a été faite par V. Jirmunski (et entre beaucoup d'autres par Istvan Söter, notre compatriote Alexandre Dima et nous-même, dans un article de 1968). Les « similitudes historico-typologiques » que nous avons appelées aussi « homologies » (en usant d'un terme fréquemment employé par Lucien Goldmann) permettent une périodisation sur le mode de l'*équivalence* des différents *niveaux* du développement des littératures nationales.

e) Dans l'état actuel de la recherche nous croyons qu'il ne soit pas possible d'utiliser une *seule* méthode de périodisation. La sociologie de la littérature est encore à ses débuts : elle se manifeste plus programmatique que pragmatique et, de toute façon, l'emploi des techniques quantitatives demeure impraticable à une grande échelle. De son côté, l'histoire littéraire vit plus qu'on pourrait le supposer, si on prend à la lettre ses professions de foi, dans un état d'esprit positiviste : elle travaille avec des concepts ambigus et se réfugie souvent dans le spontanéisme.

Il s'ensuit que pour périodiser on est contraint d'approcher « l'objet » selon plusieurs critères à la fois. Les meilleurs historiens littéraires de notre temps nous ont quelquefois administré la preuve qu'il est possible de

pratiquer cette « stratégie tous azimuts » — si on nous permet l'expression — sans tomber dans l'éclectisme et sans se payer d'illusions.

D'ailleurs, notre espace de manœuvre est restreint. Les « concepts » et les « découpages » d'emploi quotidien, si imparfaits soient-ils, à force de répétition, de massification et d'inhérence au milieu littéraire constituent l'horizon de notre connaissance et le système des coordonnés dans lequel nous sommes enfermés. Que nous le voulions ou pas, nous inscrivons toujours nos projets dans une histoire déjà arrangée, périodisée, lansonisée. C'est pourquoi on assiste à ce fait contradictoire : d'une part, on dénonce avec vigueur les insuffisances de la périodisation traditionnelle, d'autre part, on recourt à elle (il est vrai, avec des légères modifications qui ne changent pas la coiffure de Jeanette mais nous aident à masquer notre mauvaise conscience). Dans cet état de choses ce qu'il faut faire c'est d'assumer lucidement notre situation, de soumettre toutes nos démarches à une auto-critique constante et de perfectionner pas à pas nos « concepts » grâce à une méthodologie adéquate au statut sociologique et sémiotique de la littérature.

Relations culturelles roumano-canadiennes

George Muntean

En mettant en lumière certains aspects de l'histoire des relations culturelles roumano-canadiennes on peut illustrer par un cas particulier la manière dont la spiritualité humaine tend, presque simultanément, vers la diversification et l'unification de ses produits. Car l'échange de plus en plus marqué de valeurs conduit, de pair, à la suppression des barrières et des distances, à la connaissance et au rapprochement des hommes, tout en soulignant leur caractère spécifique et leur personnalité, la contribution qui ne saurait être confondue qu'ils apportent à l'accroissement du trésor mondial de richesses. A certain point de vue, l'histoire de ces relations est d'autant plus éloquente que pour les nouer et les développer il a fallu surmonter divers obstacles, d'ordre spatial, linguistique, social etc., chacun de ces obstacles ayant son poids spécifique et présentant un degré de difficulté que l'homme, avec sa force constructive et son besoin inné de connaissance et de communication, d'affirmation et d'incessante vérification, a réussi à réduire avec un admirable esprit de suite. Sous cette perspective, il est moins important de savoir dans quelle mesure nous nous connaissons les uns les autres, que d'apprendre à nous connaître de plus en plus et de mieux en mieux. Pour nous convaincre qu'il en est ainsi, il suffit de nous remémorer quelques dates de ce processus.

S'il est fort peu probable que les habitants des territoires actuels du Canada et de la Roumanie aient jamais entendu parler les uns des autres avant l'expédition de 1497 de Cabot (encore que les mêmes Scandinaves qui ont, paraît-il, il y a plusieurs siècles, atteint les côtes du Groenland, ont poussé jusqu'à la mer Noire, traversant le territoire actuel de la Roumanie), on peut, par contre, admettre l'hypothèse selon laquelle, après cette date, certaines informations se fussent répandues même avant d'être consignées par ecrit. Ainsi, il est possible que Nicolae Olahus (1493—1568), descendant de la famille, aujourd'hui célèbre dans le monde entier, des Drăculești (et ce grâce à la légende fort répandue et bien entretenue du voïvode Dracula), secrétaire du roi Louis II de Hongrie, qui voyagea à Linz, Innsbruck et Bruxelles et fut l'ami d'Erasme de Rotterdam, eût eu vent des expéditions de Cabot, Verazzano et Cartier et de leurs résultats. On peut également supposer que le savant polyglotte, théologien et géographe renommé que fut Nicolae Milescu (1636—1708) ait entendu parler au cours de ses pérégrinations à la cour de Louis XIV ou à celle du roi de Prusse et à Stockholm, de la «Nouvelle-France» et, en général, du

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 3, p., 377—386, București, 1973.

vaste territoire transocéanique. On peut faire des suppositions similaires au sujet de Dimitrie Cantemir (1673—1723) qui à Constantinople eut des maîtres grecs et occidentaux et fut l'un des grands érudits de son époque. Il est également à présumer que son fils, le poète Antioh Cantemir (1709—1743), qui fut ambassadeur de Russie à Paris et à Londres, ne demeura pas étranger à la rivalité qui opposa la France à l'Angleterre pour la domination du Canada. A noter également qu'à l'époque où Dimitrie Cantemir écrivait, à la demande de l'Académie de Berlin (dont depuis 1714 il était le membre), sa célèbre *Descriptio Moldaviae*, le missionnaire J. Fr. Lafiteau élaborait un ouvrage dans le même esprit, intitulé *Moeurs des sauvages amériquains comparées aux moeurs des premiers temps* (t. I, Paris, 1724) où il présentait aux Occidentaux la vie et les coutumes des Iroquois qu'il avait connus de près pendant sa mission au Canada. On peut déceler là le premier signe d'un commencement de parallélisme extérieur, c'est-à-dire de la préoccupation de tiers pour les mêmes peuples à une époque donnée. Car si l'on étudie la bibliographie des ouvrages anglais, français, allemands, italiens, etc. traitant de la Roumanie et du Canada on peut, en plus des grandes et visibles différences, constater certaines troublantes similitudes qui résident dans le fait que leurs auteurs, tout en ne se connaissant que rarement l'un l'autre et seulement par hasard, et tout en s'occupant chacun d'autres peuples ou de réalités géographiques différentes, s'apparentent par leur culture et leur mentalité, par leur bagage de connaissances et leur manière de considérer le monde, caractéristique pour l'époque respective. Si un Anglais, vers 1750, avait écrit un livre sur les Canadiens et un autre, à la même époque, en avait écrit un sur les Roumains, leurs réactions à l'égard du monde présenté auraient été sensiblement pareilles. Il en est de même pour deux Français ou deux Néerlandais vivant à la même époque et qui écriraient sur deux peuples leur étant étrangers. Le fait étant caractéristique pour chaque époque donnée, on pourrait, en ce qui concerne le comparatisme dans son sens le plus large, énoncer la règle du parallélisme extérieur dont une application souple pourrait nous conduire à définir plus en détail un air commun à chaque période de l'histoire de l'humanité et de sa culture, une modalité d'unification et de diversification de l'esprit. La circulation, même fortuite, de livres pareils peut néanmoins être considérée comme l'une des premières étapes de la transmission réciproque de certaines connaissances sur les zones respectives.

Pour des étapes plus ou moins longues agit d'une manière complémentaire la règle du parallélisme intérieur, conformément à laquelle on peut établir, pour des périodes déterminées de l'histoire de deux peuples, des parallélismes et des concordances relevables dans leur évolution. Ainsi, les commencements de la presse canadienne (en 1778 paraissait le premier numéro de la *Gazette littéraire*) concordent avec ceux de la presse roumaine (le *Courier de Moldavie*, paru en 1790, devait être suivi, d'ailleurs tout comme au Canada, par de nombreuses autres publications, plus ou moins sporadiques) ; les premiers essais de roman se situent, en Roumanie tout comme au Canada, vers la moitié du siècle dernier (en 1837 *Le chercheur du trésor* de Philippe Aubert de Gaspé, et en 1845, *Elvira ou l'amour sans fin* d'un auteur roumain demeuré inconnu) ; la même coïncidence relative au point de départ peut être constatée en ce qui a trait à l'enseig-

nement supérieur et à d'autres phénomènes de culture. Ce sont des faits dont la concordance dans le temps peut être expliquée autant par une évolution intérieure similaire que par une sorte d'équiréceptivité à l'égard de certains foyers de rayonnement communs (dans ce cas la France et l'Angleterre), par l'évolution générale de la société humaine, etc., les facteurs respectifs pouvant agir simultanément, périodiquement, tous ensemble ou tour à tour. De toute façon, la constatation de ces parallélismes — intérieurs et extérieurs — à l'époque ou plus tard, tout en étant propre à susciter l'étonnement ou la curiosité, est instructive et rapproche les hommes, mettant en évidence leurs ressemblances et leurs dissemblances.

Mais si la diffusion au Canada à une époque assez lointaine, de livres sur la Roumanie, et en Roumanie de livres sur le Canada (écrits évidemment par des étrangers) est plutôt une hypothèse qu'une réalité strictement contrôlée, l'apparition, puis la multiplication des informations réciproques sur les hommes habitant les deux pays deviendra, par contre, vers la fin du siècle dernier surtout, un fait qu'on ne saurait manquer de prendre en considération pour l'étude des relations culturelles entre les deux pays. Sans présenter un caractère culturel marqué, elles ne constituent pas moins un préambule et une base des plus sérieuses pour l'apparition des relations respectives. A la diffusion réciproque de ces informations-signal ont certainement dû contribuer des événements importants de l'histoire de deux pays tels que le révolution de 1848, l'union de 1859 et la guerre d'indépendance de 1877, pour la Roumanie, ou l'Acte d'union de 1840, la création de la confédération canadienne en 1867 et la promulgation de la constitution, pour les Canadiens etc. C'est toujours comme un préambule à des relations culturelles plus suivies entre les deux pays qu'il convient de considérer les connaissances, aussi générales fussent-elles, inculquées aux élèves durant les heures de géographie puis d'histoire, connaissances à la sédimentation desquelles allait également contribuer, dans le cas particulier des relations roumano-canadiennes, l'émigration massive des Roumains de Transylvanie, de Bucovine et d'autres zones du pays se trouvant alors sous la domination étrangère, exode qui devait diminuer de beaucoup après la grande union de 1918. Fuyant l'oppression nationale et sociale qui sévissait dans une partie du pays, ils emportaient dans leur patrie d'adoption les coutumes de leur lieu natal et fournissaient à leur nouvel entourage des informations sur leur pays. Ce sont eux encore qui furent les premiers agents culturels directs car jusqu'alors—c'est-à-dire jusqu'à leur constitution en une communauté notable — n'avaient agi que des agents indirects.

Au point de vue linguistique, ces agents furent, pour la Roumanie, en premier lieu le français, qui continue toujours à dominer dans ce canal d'information, et en second lieu l'anglais, dont la pression n'est nullement à négliger, depuis quelque temps du moins. Mieux encore, pendant longtemps la presse roumaine reprit à son compte les informations anglaises sur le Canada parues en français, de même que les livres sur le Canada écrits par des Anglais circulaient souvent en Roumanie dans leur traduction française. En général d'ailleurs les contacts culturels et artistiques ont été plus substantiels avec le côté francophone de la culture canadienne et ce n'est qu'ultérieurement que l'équilibre fut établi avec la zone anglo-

phone. Ont également contribué à cela l'accroissement en Roumanie du nombre des connaisseurs de la langue anglaise (même si tous ne se rendaient pas compte de l'évidence de la variante américaine de cette langue et de ses particularités canadiennes), la prépondérance de l'élément anglophone au Canada et aussi, probablement, le voisinage et les massives interférences des Etats-Unis d'Amérique. Il est certain qu'un important rôle d'intermédiaire dans les relations culturelles roumano-canadiennes fut joué — et peut-être est-il joué encore — par des facteurs de U.S.A., les facteurs français et anglais étant de ce fait relégués au second et respectivement au troisième plan.

C'est pourquoi, au point de vue comparatiste, de par la diversité des agents de transmission entrés en lice (français, anglais, roumains, américains — entendant par-là la zone des U.S.A.) les relations entre les deux cultures peuvent être d'un grand intérêt. Quant à l'intensité avec laquelle ceux-ci ont agi — et agissent — dans l'un ou l'autre sens, il faut également y introduire des différenciations (tout en ne perdant pas de vue — il va sans dire — le fait que toutes les données n'étant pas à notre portée, les plus significatives même faisant parfois défaut, les dites différenciations comportent un certain degré d'approximation). On peut affirmer que pendant quelque temps du moins les informations sur les deux parties du monde en question et ensuite les contacts entre ces parties furent surtout l'œuvre de l'intermédiaire français. L'explication réside dans le fait que l'intellectualité roumaine a longtemps manifesté une vive préférence pour la langue et la culture françaises, se contentant de ce qui était mis à sa portée par le truchement de ladite langue (naguère, la plupart des livres qu'on trouvait dans les bibliothèques publiques concernant le Canada étaient français ou traduits en français). En même temps, les Roumains étant assez souvent présents dans la presse française (directement ou par le truchement de nouvelles qui les concernaient), les traductions, tant qu'on en fit, furent-elles aussi plus nombreuses dans cette langue. Il est donc à supposer que si les Canadiens furent tant soit peu informés sur les Roumains, ce fut toujours par cette voie.

Vers la fin du dernier siècle, l'anglais prit quelque avance dans le processus de transmission des connaissances entre les deux pays sans toutefois arriver, même de nos jours, à prédominer. Cependant il se consolida durant l'entre-deux-guerres et pendant l'après-guerre. Ont contribué à cela la diffusion en Roumanie des livres écrits par des Anglais, la fréquence accrue des échanges entre la Roumanie, la Grande-Bretagne et les Etats-Unis, les traductions de l'anglais, la parution de livres roumains en anglais (en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis), ce qui facilita également leur circulation dans l'espace anglophone du Canada. Comme on le sait, virtuellement, un livre paru aux Etats-Unis en anglais américain a toutes les chances de circuler au Canada s'il intéresse les lecteurs. C'est là une situation qui, théoriquement, permet aux Canadiens de s'informer sur le reste du monde (et par conséquent sur la Roumanie également) par ce qu'ils trouvent à leur portée dans leur propre pays, mais aussi par ce qui leur parvient de l'espace français, de l'espace anglais et des U.S.A. C'est un privilège dont peu de pays bénéficient autant que le Canada. Il serait évidemment exagéré de prétendre que tout produit de la culture roumaine une fois pénétré dans ces espaces doit inévitablement pénétrer dans celui

du Canada aussi, mais dans une certaine proportion la chose est possible. Et comme la présence de la Roumanie dans la presse française, anglaise et dans celle des U.S.A. est de plus en plus considérable au fur et à mesure que nous approchons de l'actualité, comme les livres roumains écrits dans les langues respectives ou bien traduits et édités dans les trois pays sont eux aussi de plus en plus nombreux, on peut supputer également qu'un nombre accru de ces livres pénètre au Canada.

Deux facteurs peuvent contribuer à cela. Le premier—l'extension en général des relations entre la Roumanie et le Canada, — permettra implicitement d'élargir et de diversifier les relations culturelles, fait attesté d'ailleurs par les réalisations obtenues dans ce domaine au cours de ces dernières années surtout. Une illustration suffisante de cette assertion, dont il résulte que les relations culturelles entre deux peuples ne doivent pas être détachées du cadre général des contacts entre deux pays — et d'autant moins quand ceux-ci se trouvent situés à de grandes distances l'un de l'autre — est constituée par un succinct examen rétrospectif des écrits littéraires canadiens traduits en roumain et des notes écrites par des Roumains sur le Canada. Car entre les informations publiées dans le périodique *Curierul românesc* (Le courrier roumain) de Ion Heliade Rădulescu, de 1834 (p. 331) au sujet des droits politiques accordés aux femmes canadiennes, et la parution en 1972 de l'*Anatomie de la critique* du professeur Northrop Frye de l'Université de Montréal, s'inscrivent plusieurs étapes qui confèrent à cette période l'ouverture en forme de V mentionnée par Tudor Vianu à propos du développement général des littératures, mais qui trouve ici aussi son application. Si, même après 1900, on ne peut signaler que des informations à caractère quelque peu général, en ce sens que l'on englobait et les Etats-Unis et le Canada sous la désignation d'*Amérique* (dénomination dont on usera encore longtemps bien qu'on fut devenus de plus en plus conscients qu'il s'agissait de deux Etats différents), à la veille de la première guerre mondiale et surtout après, les informations se multiplient et acquièrent des significations et des dimensions dignes d'être mentionnées. Ainsi, en 1927, un certain Şerban Drutzu écrit un livre intitulé *Les Roumains en Amérique*, où il réserve à ceux du Canada un nombre de pages appréciables. Vers la même époque, stimulé par le succès remporté par le «récit du Canada français » de Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, un anonyme traduit en roumain le roman du même auteur *Battling Malone, pugiliste* (Editions «Eminescu », sans date). Toujours pendant l'entre-deux-guerres, le producteur de traductions en gros que fut Jules Giurgea traduit et publie les volumes de Mazo de La Roche *La carrière de Wakefield*, *Jalna*, *Le maître de Jalna*, *L'héritage de Finch* et *Les frères Witheoak*, qui sont assez rapidement épuisés.

La revue *Ramuri* (Branches) de Nicolae Iorga publie dans ses numéros du 15.IV et du 1.V.1917 le texte d'un Canadien anonyme, intitulé *Garde ton calme* (Iorga devait lui-même entreprendre un voyage en Amérique du Nord, et écrire un livre sur les Roumains qui y habitaient et sur les réalités avec lesquelles il était venu en contact) ; dans le périodique *Adevĕrul literar şi artistic* (La vérité littéraire et artistique) paraissent (le 11. II et 21.X 1934) quelques informations sur la littérature canadienne ; mais c'est *Gândul vremii* (La pensée de l'époque) qui, publiant à plusieurs reprises, en 1934, 1935 et 1936, des *Correspondances du Canada*, fut le

périodique qui nous procura à l'époque les informations les plus nombreuses sur ce pays.

En 1942, en pleine guerre, une femme, Elena Bran, publia un livre évoquant un voyage *Au bord du zeppelin vers l'Amérique*, voyage durant lequel elle poussa jusqu'à Québec et Montréal (voir le chapitre *Vers Québec*, pp. 168—171). La ville de Montréal «est pittoresque et sise sur des collines », dit-elle, cependant que la ville de Québec se présente à elle agglomérée mais jolie et ressemblante en quelque sorte aux villes de Marseille et de Naples. Parmi plusieurs autres informations, tirées sans doute de quelque guide touristique, se détache cette remarque générale : «Le Canada diffère des Etats-Unis et ressemble beaucoup plus à l'Europe ». On retrouvera cette idée chez le fin observateur que fut Mihaï Ralea, dans un livre de voyages intitulé *Dans l'extrême Occident* («Notes de voyage, aux Antilles, en Californie, au Canada ») paru en 1956. A la page 117 on peut lire : «bien que voisin des Etats-Unis, le Canada nous rappelle l'Europe », et aussi cette remarque d'un esprit pénétrant selon laquelle non seulement les autres peuples mais «les Français eux-mêmes n'ont commencé à découvrir les Canadiens que vers la fin du siècle dernier ».

A partir de 1956, le rythme des traductions de la littérature canadienne s'accélère sensiblement. C'est l'année où on voit paraître *L'avenir est avec nous* de Dyson D. Carter (en 1958 paraîtra un autre livre du même auteur, *Les orphelins*, inspiré de la vie des mineurs). En 1956 également, Ioan Comşa traduit le volume *Récits sur les animaux* d'Ernest Thompson Seton, auteur dont Frida Papadache traduira en 1963 le volume *Les petits sauvages*. Le livre de l'auteur soviétique V. Matzkévitch *Ce que j'ai vu aux U.S.A. et au Canada*, traduit en roumain en 1956, connut une certaine notoriété. En 1959 Aurel Lecca publie le volume intitulé *Au-delà des cercles polaires*, où il parle aussi de la zone canadienne, cependant qu'Emma Beniuc traduit le livre d'Allan Ted et Sydney Gordon, *Médecin sur trois continents*. En 1961, Stan Cristache écrit un livre — inégal et depuis longtemps dépassé aujourd'hui — intitulé *Canada*, qui fut à l'époque, dans son genre, l'œuvre la plus ample parue en roumain. En 1968, Ştefan Tita publie la traduction du roman *Le général Soleil* de Jacques Stephen Alexis ; en 1964 paraît le livre de Jacques Roumain *Les maîtres des eaux*, traduit par Vlad Muşatescu ; en 1965, Maria Banuş inclut dans son anthologie intitulée *De la poésie d'amour du monde* trois poètes canadiens de langue française : Alain Grandbois avec la poésie *Le sourire*, Saint-Denys Garneau avec un fragment du poème *La musique* et Anne Hébert avec la poésie *Il y a sûrement quelqu'un*. Une année plus tôt avaient paru les notes de voyage du naturaliste polonais Arkady Fiedler, intitulées *Le pays enveloppé dans le parfum des résines* (traduit par Andrei Belinschi). Après la parution en 1965 d'un volume de *Récits humoristiques* du célèbre Stephen Leacock (1869—1944), traduit par Tudor Măinescu (qui y signe également un bref avant-propos) et Micaela Ghiţescu, les lecteurs roumains se voient offrir en 1968 deux autres œuvres fondamentales : le roman *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy (traduit par Elvira Bogdan, avec une préface de Valer Conea et une citation de l'œuvre de Guy Silvestre) et *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon (1880—1913), admirablement traduit et préfacé par Iulian Vesper, le même qui quelques années plus tôt avait donné une inégalable version roumaine du *Kale-*

vala. En 1969 paraît, traduit par C. Papadopol-Calimah, le livre *Hommes et rennes* de Farley Mowat, cependant que Lelia Lungu publie dans la revue *Ramuri* n° 3 la traduction de plusieurs poésies écrites chacune par un poète canadien de langue anglaise : *Possédant tout* de Leonard Cohen, *Le portrait de Marina* de P. K. Pages, un fragment du *Poème du Nouvel An* de Margaret Avison et *Travaillant tard dans la nuit* de R.G. Everson. Lelia Lungu publie également dans les *Annales de l'Université de Bucarest*, série de *Littérature universelle et comparée*, n° 1/1969, l'article *Directions actuelles dans la poésie canadienne contemporaine de langue anglaise* (pp. 157—160). C'est le deuxième ouvrage critique roumain sur la littérature canadienne, le premier étant celui de l'auteur du présent article. Dans cette étude intitulée *Folklore artisanal dans l'espace français* (voir revue *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor* — Etudes et recherches d'histoire littéraire et de folklore, n°s 1—2/1963, pp. 271—294, et aussi G. Muntean, *Recherches littéraires*, t. I, pp. 97—131) je tenais également compte du folklore d'expression française de la zone canadienne. En 1970, Mazo de La Roche revient dans l'actualité roumaine avec le roman *Mary Wakefield* (traduit par Simona Copceag), les lecteurs roumains ayant en plus, grâce au volume de récits canadiens intitulé *Macnair l'aveugle* (élaboré et traduit par Petronela Negoşanu), la possibilité de retrouver Stephen Leacock et de faire la connaissance avec l'œuvre de prosateurs tels que : E. W. Thomson (1849—1924), Ringuet (n. 1895), Thomas H. Raddall (n. 1903), Morley Callaghan (n. 1903), Leo Kennedy (n. 1907), Sinclair Ross (n. 1908), Hugh Garner (n. 1913), Anne Hébert (n. 1916, dans l'hypostase de prosatrice), Roger Lemelin (n. 1919), Alice Munro (n. 1931) et Mordecai Richler (n. 1931). A remarquer l'accent qui porte surtout sur l'étape plus récente de cette littérature «qui présente des endroits et des hommes habitant le vaste pays du Canada dans des situations variées, dramatiques ou gaies, mais toujours profondément et généralement humaines » (à la base de la sélection s'est trouvé le volume *Canadian short stories* de Robert Weaver, Oxford University Press, 1960). Deux autres livres ont paru depuis, qu'il nous reste à signaler : *Le baromètre monte*, roman de Hugh Macleman, paru en 1971 (dans la traduction de Livia Deac), et l'*Anatomie de la critique* (voir le compte-rendu dans le présent numéro de notre revue).

Cependant cette multiplication continuelle des livres canadiens traduits en roumain ne doit pas être jugée comme une chose en soi. De façon presque concomitante sont organisées des expositions d'art et de livres (telle l'exposition de livres et de disques roumains ouverte l'année dernière à Ottawa, à la Bibliothèque Nationale du Canada, suivie par l'exposition de livres canadiens ouverte à la Bibliothèque Centrale d'Etat de Bucarest), des échanges de films (entre l'Archive nationale de films et le Canadian Film Institute), des tournées artistiques, des participations à différents concours etc., ce qui ne manquera pas de contribuer à l'instauration d'un climat d'intérêt réciproque. L'ensemble folklorique *Ciocîrlia* a effectué jusqu'ici quatre tournées au Canada (en 1962, 1966, 1968 et 1969), le Théatre juif d'Etat une tournée, le Théâtre « Ion Creangă » de Bucarest a participé en 1972 au Festival des théâtres pour enfants du Canada (à Montréal siège une Association internationale des théâtres pour enfants et pour la jeunesse), Ştefan et Valentin Gheorghiu, ainsi que

Petre Ştefănescu-Goangă ont fait partie du jury du Concours musical international organisé chaque année par l'Institut international de musique du Canada ; on trouve au Canada des affiches, des peintures, des sculptures roumaines, de sorte que par-dessus les distances, les fils tendus entre les deux pays par ces échanges deviennent de plus en plus nombreux.

Nous faisions plus haut la remarque que dans le cas des relations culturelles dont nous nous occupons, deux sont les éléments qui contribuent à les intensifier. La valabilité de l'un est, dirions-nous, planétaire, en ce sens qu'entre deux communautés on ne connaît pas de relations culturelles de longue haleine qui n'aient pas été précédées ou qui se soient au moins déroulées simultanément avec des relations d'une autre nature (commerciales, sociales, économiques, militaires, etc.). Ceci n'est possible que dans un seul cas, et notamment lorsque une ou plusieurs nations modernes reprennent à leur compte des biens culturels et artistiques appartenant à des peuples depuis longtemps disparus, avec lesquels celles-ci n'ont eu aucune relation. Mais il s'agit là d'un rapport comme celui existant entre l'archéologie et l'histoire moderne et contemporaine, et qui nous ferait dépasser les limites conventionnelles du comparatisme et de sa perspective pour les relations culturelles.

Le second élément, dont l'action est plus restreinte, est assez fréquent de nos jours encore et possède une histoire dont celui qui scrute, constamment ou ne fut-ce que pour un instant, les relations culturelles, dans toute leur complexité ou un secteur seulement de ces relations, doit tenir compte avec tout le sérieux requis, et c'est l'activité des groupes ethniques, détachés de la communauté mère et agissant dans le cadre des différentes cultures nationales. A l'instar des villes de frontière de naguère et d'aujourd'hui (dans certaines parties du monde), leur rôle peut toujours être relevé dans le contexte des échanges de biens culturels entre peuples et Etats. Rarement créateurs de valeurs remarquables (sans que la possibilité en fut totalement exclue), les membres de ces groupes sont le plus souvent des intermédiaires excellents, qui transfèrent les biens appartenant au corps ethnique dont ils se sont détachés à celui avec lequel ils cohabitent, et inversement, ces biens étant le plus souvent d'essence culturelle. Aussi, dans toute étude qui s'occupe de l'histoire des relations entre peuples et de leurs échanges culturels, l'activité de ces groupes, chaque fois qu'on en signale la présence, doit être prise en considération.

En ce sens, les Roumains du Canada et les Juifs qui y ont immigré venant de Roumanie, ont entretenu au fil des ans certaines relations avec le pays qu'ils avaient quitté (il existe même un certain folklore sur le thème de l'émigration outre-Atlantique mais qui vise, il est vrai, l'Amérique en général), et contribue en quelque sorte à la connaissance réciproque des biens culturels, pour s'organiser ensuite eux-mêmes et déployer là-bas une activité culturelle roumaine. La presse en langue roumaine a surtout connu aux Etats-Unis et au Canada un développement remarquable. Dès 1900 paraissait à New York le journal *Curierul româno-american* (Le courrier roumano-américain), en trois langues (roumain, anglais, yiddish), qui publiait aussi des informations du Canada. La même année parut le périodique *Vocea Canadei* (La voix du Canada), mais malheureusement on n'en tira qu'un seul numéro. En 1912 paraît le journal *Deşteaptă-te române* (Roumain réveille-toi) et en 1924,l'«unique journal roumain édité

au Canada », intitulé *Canada*, mais qui succomba lui aussi après le premier numéro, pour que l'année suivante paraisse à New York *Roumania* (en anglais) qui allait résister pendant 10 ans. Ses seuls concurrents en matière de longévité furent *Deşteptarea* (L'éveil) qui parut de 1919 à 1947, et *Românul american* (Le Roumain américain) qui parut presque avec régularité, depuis 1939 jusque dernièrement. Toutes ces publications et d'autres encore (*Ecoul Americii* — L'écho d'Amérique, 1904 ; *Lumina* — La lumière, 1922 ; *America*, 1925 ; *Graiul românesc* — Le parler roumain, 1927 ; *Tribuna română* — La tribune roumaine, *România nouă* — La Roumanie nouvelle, *Noi* — Nous etc.), dont certaines purement éphémères, ont fait de leur mieux, dans la mesure où elles disposaient de nouvelles et de textes, pour aider à la diffusion des informations sur la vie culturelle et artistique de Roumanie, pour stimuler les manifestations culturelles des Roumains d'outre-Atlantique. En plus, il convient de mentionner les calendriers édités là-bas (*Calendarul național al ziarului «America»* — Calendrier national du journal «L'Amérique» ; *Calendarul înstrăinatului* — Calendrier du déraciné ; *Calendarul «Credința»* — Calendrier «La foi» etc.) qui dans leurs pages publièrent des textes littéraires, reproduirent des œuvres d'art et véhiculèrent diverses informations culturelles et artistiques roumaines (du pays et de l'étranger). De sorte qu'au moins les Canadiens qui connaissaient le roumain (et qui, comme on le sait, depuis 1900 étaient devenus assez nombreux) purent maintenir un certain contact avec la culture roumaine, rendant possible sinon l'édition au Canada de nombreuses traductions de notre littérature, du moins (comme c'est l'habitude de le faire là-bas pour d'autres cultures également) la diffusion de celles parues aux Etats-Unis, en Grande-Bretagne, en France, en Belgique, etc. Même situation, en général, pour les films roumains, pour les disques enregistrés dans d'autres pays (la firme canadienne *Select* diffuse cependant aussi de disques importés directement de Roumanie). Ce qui fait qu'en parlant des relations culturelles entre nos deux pays il faut tenir compte autant des actions entreprises sur leurs teritoires mêmes que de la circulation indirecte des valeurs produites (et particulièrement des valeurs littéraires et scientifiques) qui est, paraît-il, beaucoup plus [illegible] qu'on ne saurait le déduire à partir des données dont nous disposons.

En tous cas, si l'on examine le fonds de livres canadiens (anglais et français) qu'on trouve dans plusieurs bibliothèques publiques de Roumanie, les livres qu'on trouve chez nous, écrits par d'autres sur les habitants et la nature du Canada, ainsi que les différentes publications périodiques qui nous viennent de ce pays, il nous faut conclure que le Roumain qui voudrait s'informer sur les réalités canadiennes actuelles et sur l'histoire de cette nation disposerait à cet effet d'un nombre de moyens convenable. Il résulte en même temps, des informations glanées dans la presse roumaine et des témoignages directs de Roumains ayant visité le Canada (Ioana Postelnicu qui y a recherché les traces de certains archétypes de son roman *Le départ des Vlașin* ; Ursula Șchiopu qui prépare en colaboration avec Al. Andriţoïu une anthologie de la poésie canadienne française ; Valeriu Anania dont l'activité culturelle au Canada jouit de quelque notoriété ; Ovidiu Cotruș et autres), que là-bas aussi, dans les grandes bibliothèques, on trouve des livres roumains (traductions et œuvres origi-

nales) qui peuvent donner une image satisfaisante sinon complète de notre culture et de son développement au fil du temps. Tout cela constitue une base pour l'approfondissement de la connaissance réciproque, processus de la diversification et de l'utilité duquel personne ne doute plus de nos jours.

Il convient évidemment de mentionner aussi l'édition, encore que fort sporadique, de livres roumains au Canada, action dont le début se situe en 1928 quand parut à Londres et à Toronto, oú la maison d'édition J. M. Dent avait une succursale, le livre de Marcu Beza, *Paganism in Rumanian Folklore*. Les mêmes éditions ont publié des traductions faites par Lucy Byng, cependant que des maisons d'édition de New York, ou de Londres avec succursales aux Etats-Unis, publiaient des œuvres de Creangă, Eminescu, Caragiale, Rebreanu, Sadoveanu et, plus récemment, de Zaharia Stancu, Marin Sorescu, etc., auxquelles sont venues s'ajouter différentes anthologies de prose, de poésie et de théâtre roumains, classiques et contemporains. Si l'on ajoute encore les traductions françaises circulant au Canada, les livres (en roumain et en langues étrangères) exportés par « Romlibri » au Canada, on constate que le cadre et les artères de circulation de la littérature dans les rangs des lecteurs des deux pays s'élargissent, créant des disponibilités qu'il convient d'étudier avec attention et de développer de l'avant, car, ainsi que Tudor Vianu le disait, «il n'y a pas de petits et de grands peuples qu'en tant que notion statistique. Les pays aux populations les moins nombreuses ont produit et continuent de produire des œuvres dans lesquelles l'âme humaine revêt des formes pleines de séduction et d'une grande originalité. La paix du monde sera plus durablement assurée dès que les peuples arriveront à se mieux connaître par le truchement des aspects élevés de leur capacité créatrice ».

Passant donc de ce que nous avons appelé parallélisme *extérieur* et *intérieur* (parallélisme dont Al. Dima s'accupa également, en bloc, dans certain contexte) à des informations occasionnelles et à la curiosité réciproque (voir les écrits avec ou au sujet des Indiens, des Esquimaux, des Peaux-Rouges, etc.), ainsi qu'à des contacts directs et des ponts tendus entre les éléments ethniques arrivés au Canada et leur pays d'origine, il ne reste plus aux relations culturelles roumano-canadiennes que de se cristalliser et de structurer toutes ces données en un système pouvant profiter aux deux parties. Il ne faut pas omettre l'intérêt que peuvent susciter des personnalités marquantes, comme notre Brancusi ou le Mac Luhan des Canadiens par exemple, ni les contacts, dans d'autres pays, de la jeunesse studieuse roumaine et canadienne. Les livres appartenant à d'autres littératures, mais où il est question de Canadiens ou de Roumains, entrent également dans cette compétition. Mais, par-dessus tous ces facteurs, il importe de signaler le surplus de connaissance sur la spécificité et la place qu'occupe dans le monde chacun de ces deux peuples. Contribuer tant soit peu à l'évolution et à la consolidation d'un tel progrès constitue, après tout, le but de tout ouvrage et, implicitement, de ceux dans le genre de celui entrepris par nous dans ces quelques pages. Aussi pourrions-nous nous déclarer satisfaits si dans le cadre de cet essai rétrospectif on pourrait entrevoir également une intention d'avenir.

Henry James, precursor al romanului modern

Roxana Sorescu

A reintrat în conștiința publică, poate și datorită monumentalei biografii ce i-a fost dedicată de Leon Edel, socotită cea mai bună biografie literară apărută pînă acum în limba engleză, dificilul prozator de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, Henry James. „A reintrat" este un fel de a spune, mai aproape de adevăr ar fi să scriem : „a pătruns în sfîrșit și în conștiința publică" alambicatul Henry James, scriitor care în anul morții, 1916, autor a 20 de mari romane și a peste 120 de nuvele, era citit mai ales într-un cerc restrîns de literați și filozofi, care au știut să descopere în lentele sale narațiuni procedeele ce vor face gloria romanului englez și american din acest secol.

Scriitor pentru scriitori, citit și comentat mai ales de Virginia Woolf, de Proust ori de Joyce, Henry James utilizează fluxul de conștiință și monologul interior înainte de Joyce, memoria involuntară înainte de Proust, evocarea poetică și perceperea subiectivă a timpului și spațiului înainte de Virginia Woolf, încrucișarea în narațiune a punctelor de vedere diferite asupra aceluiași eveniment înainte de Faulkner*.

Lăsînd de o parte povestirile de groază, cele ce au fost multă vreme singura glorie publică a lui James, scriitorul, cu atenția îndreptată exclusiv spre imperceptibilele mișcări psihologice, cu romanele lui în care nu se întîmplă nimic, în care marile evenimente sînt o privire plină de înțeles, ori o frază cu sens ambiguu, se dovedește totuși profund corespunzător sensibilității contemporane, mai puțin precipitate și superficiale decît ar indica-o aparențele. Dificultatea scriiturii lui Henry James nu stă în lipsa evenimentelor epice și în nuanțarea pînă la imperceptibil a analizei, ci în utilizarea concomitentă a mai multor procedee narative. Mai complicat structural decît scrie James n-a scris deocamdată nimeni, de aceea el și este perceput adesea mai mult global decît la diferitele nivele de profunzi-

* În traducere românească au apărut două romane de Henry James, primul aparținînd întîiei, tradiționalistei perioade de creație : *Portretul unei doamne*, traducere și prefață de Ileana Cazan, ELU, 1969, al doilea — etapei înnoitoare : *Ambasadorii*, traducere Corneliu Rudescu, prefața Ștefan Stoenescu, Univers, 1972 și o culegere de povestiri.

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 3, p. 387 — 395, București, 1973

me cu care, în anii maturității, își face o plăcere să se joace. Joyce, Virginia Woolf, Proust, Faulkner redescoperă pe seama lor sau selectează din James un procedeu narativ pe care-l duc la perfecțiune și pe care-l întrebuințează constant, epuizîndu-i posibilitățile literare. James nu duce pînă la capăt nici unul dintre procedeele narative pe care le întrebuințează, de aceea numele lui nu se leagă cu fermitate în conștiința criticii nici de monologul interior, nici de memoria involuntară ; arta lui este de a le întrebuința pe toate, alternanța lor și, adesea, simultaneitatea, creînd cititorului o astfel de stare de spirit încît aventura pătrunderii procedeelor epice ale scriitorului echivalează cu satisfacția pe care la alți autori o stîrnesc aventurile propriu-zise. Poate aici se află și explicația atenției de care se bucură astăzi James; preponderența spiritului analitic și critic asupra iluziei literare ne dă, tehnicienilor literari care am început să fim, satisfacția de a întîlni o piesă lucrată de un meșter care-și cunoaște perfect meseria. Ce înseamnă alternarea procedeelor narative într-o pagină de James ne poate da o idee un fragment din *Ambasadorii**. Am ales momentul în care personajul principal, Louis Lambert Strether, o vede întîia dată pe viitoarea lui bună prietenă în restriște și imposibilă iubită, Maria Gostrey. Strether, american debarcat în Europa cu misiunea expresă de a recupera pentru domiciliul matern pe fiul viitoarei sale soții, asupra căruia Europa exercită un farmec corupt, are, pentru prima dată în roman, presentimentul alienării inocenței sale pur americane în contact cu o realitate fascinant de decadentă. (Tema inocenței morale americane, întemeiată pe inocență culturală, dar hipnotizată de tradiția intelectuală a Europei, și coruptă prin ea, este unul dintre laitmotivele temelor jamesiene, foarte îndrăgit, de altfel, de critica americană). Ceea ce este notabil în scena următoare este utilizarea aproape în fiecare frază a unui alt punct de vedere, cerînd analiza la alt nivel, începînd cu cel al relatării obiective, continuînd cu prezența expresă a naratorului care-și inventează o „temă" a sa și sfîrșind cu o schiță de monolog interior, în care se reunesc trecutul cu prezentul pe temeiul memoriei involuntare :

1) Scenă „obiectivă. Metoda a fost numită „picturală" : se înregistrează obiecte și fapte la nivelul percepției senzoriale.

2) Prima impresie vizuală superficială a lui Strether. De la observarea din afară a personajului s-a trecut la înregistrarea reacției sale în cuprinsul aceleași fraze, cu sugerarea presentimentului care-l va apropia de Maria Gostrey. S-a schimbat nu numai punctul de vedere al relatării, ci și profunzimea nivelului trăirii.

După ce tînăra din cușca de sticlă îi înmînă peste pupitru foița roz cu numele prietenului său (pe care ea îl pronunță limpede), Strether se îndepărtă și deodată se află, în hol, față în față cu o doamnă, care îi întîlni privirea cu aerul de a fi luat o hotărîre bruscă și ale cărei trăsături — nu prea tinerești, nu deosebit de fine, dar nu prea îndepărtate de nici una dintre aceste caracterizări — îi reveniră în minte ca dintr-o proaspătă întîlnire...

* Confruntînd cu originalul, am modificat puțin prima fază din traducerea lui Corneliu Rudescu, pe care am păstrat-o în rest.

[După ce au schimbat cîteva cuvinte de circumstanță, căutînd, fără a-l găsi, un subiect comun de discuție:]

3) Tema „povestitorului", necesară tranziției. Comparațiile naratorului sînt selectate din sfera relațiilor sociale convenționale, pentru sublinierea, prin contrast, a mișcărilor sufletești care depășesc uzajul convențional.

Dar, întîmplător, el nu-i cunoștea pe soții Munster destul de bine ca să continue cu acest subiect, așa că discuția ajunsese într-un impas, ca și cum s-ar fi așezat la o masă pregătită pentru prînzit, iar precizarea ei în legătură cu menționatele cunoștințe comune părea că, în loc să pună prînzul pe masă, îl ridicase și altceva nu mai era de servit.

4) De la comparația socială comună se trece din nou la nivelul trăirii individuale. Scena fusese privită din exterior, de sus. Aparatul de filmat, dacă ar fi, ar coborî, apropiindu-se de protagoniști pînă la a se identifica cu unghiul vizual al unuia singur.

Atitudinea lor exprima totuși intenția de a nu părăsi masa; și, ca efect al acestei atitudini, aveau aerul că se acceptaseră reciproc, trecînd aproape peste toate preliminariile obișnuite...

5) Aleasă ca subiect al percepției este întîi Maria Gostrey. Impresia ei vizuală corespunde, la nivelul personajului, relatării pictoriale obiective a naratorului de la nr. 1. Primul portret fizic din roman al lui Strether, văzut cu ochii Mariei Gostrey, corespunde impresiei pe care ea i-o făcuse bărbatului, descrisă cu puțin înainte (vezi nr. 2). Este remarcabilă simetria construcției punctelor de vedere ale personajelor în funcție de o axă care e tema naratorului.

Cînd, după un sfert de oră, coborî din cameră, ceea ce văzu amfitrioana sa (ce putu prinde printr-o privire amabilă de circumstanță) fu silueta uscățivă, oarecum lipsită de vlagă, a unui bărbat de statură potrivită, și de o vîrstă poate ceva peste mijlocie, cam de 55 de ani, ale cărui trăsături caracteristice erau la prima vedere un ten foarte negricios, o mustață neagră deasă, tunsă după moda tipică americană, lăsată să crească stufoasă și în jos, dar de asemenea abundent brăzdată cu șuvițe cărunte, și un nas foarte proeminent, a cărui linie regulată, de o mare finețe (se putea spune) avea un anumit efect temperant...

6) Din nou tema naratorului, relatînd, iarăși în aceeași frază, ceea ce ar putea vedea un observator neutru și apropiindu-se

Celălalt participant aștepta în grădină, netezind cu mîna o pereche de mănuși noi, de culoare deschisă, fine și suple, și etalînd un

acum de unghiul din care percepe realitatea Strether.

aer de aşteptare pe care Strether, în timp ce se apropia de ea, traversînd în lumina spălăcită a soarelui englezesc peluza tunsă cu grijă, nu era exclus să-l fi luat, cu rutina lui mondenă rudimentară, drept exemplar pentru o asemenea ocazie.

7) Este continuată modalitatea de a înregistra impresiile unui personaj, identificîndu-te cu el în prima parte a frazei şi detaşîndute într-a doua.

Această doamnă dovedea o perfecţiune a simplităţii bunelor maniere, o exigenţă discretă a politeţii cuvenite, pe care partenerul ei nu avu răgazul să le analizeze, dar care îi atrase suficient atenţia ca să-şi dea seama că era o însuşire cu totul nouă pentru el.

8) Ideea de detaşare se continuă, dar numai pentru a masca pătrunderea, fără prea multe preliminarii, în trăirile mai profunde, aparent nemotivate ale lui Strether.

Înainte de a ajunge la ea se opri pe gazon şi îşi pipăi pardesiul subţire pe care-l purta pe braţ, părînd să controleze dacă nu uitase ceva; în realitate, singura raţiune a gestului era dorinţa reflexă de a cîştiga timp. Nimic nu putea fi mai bizar ca simţămîntul lui Strether din acest moment de a se lansa într-o aventură care contrasta flagrant cu trecutul său, o aventură care, fără îndoială, începea atunci şi acolo. De fapt, începuse de sus, în faţa oglinzii de toaletă, care îl impresionase prin felul ciudat cum scotea şi mai mult în evidenţă semiobscuritatea proiectată prin fereastră în camera sa mohorîtă; începuse o dată cu analiza mai minuţioasă a elementelor constitutive ale ţinutei sale, cum de mult timp nu mai simţise îndemnul să o facă.

Am ales cu bună ştiinţă una dintre cele mai simple scene din James, o scenă fără dialog şi fără aluzii imperceptibile la sentimente ce nu se pot mărturisi, o scenă în care personajele ni se dezvăluie şi nu ni se ascund, procedînd faţă de cititor în acelaşi mod ca şi faţă de partenerii lor, o scenă care, la o privire mai grăbită, poate părea chiar tradiţională.

Dacă James este un scriitor pentru scriitori, cu atît mai mult va fi el un scriitor pentru critici. Totul a fost disecat în opera sa: obsesia unor teme şi a unor personaje, raportul între comparaţia accidentală şi sensul general al cărţii, trecerile de la o categorie stilistică la alta, obiectul sim-

bolic*, raportul dintre subconștient și convenție socială în comportamentul personajelor, sensurile unei filozofii ezoterice care ar putea fi mascată de aparent banalele întîmplări narate de James. Mai mult, scriitor perfect conștient de felul în care-și construiește opera, James teoretizează procedeele sale de construcție (teoria punctului de vedere alternant în special) în prefețe, devenite la fel de cunoscute, dacă nu și mai citate, decît operele literare propriu-zise, prefețe din care critica contemporană nu e departe de a-și alcătui un decalog al construcției epice. Teoretic, cu greu se mai poate descoperi vreun procedeu pe care să nu-l fi analizat, înaintea criticilor săi, James însuși, modern și prin această negare a prozatorului inconștient, înlocuit cu meseriașul excepțional, care știe perfect ce vrea și cum poate să facă ceea ce-și propune. Rămîne încă deschisă posibilitatea aplicării concrete a ideilor teoretice ale lui James la propriile lui opere, analiza revelatoare. Am ales o povestire din ultima perioadă de creație a lui James, din perioada cînd a face din inefabil subiectul unei narațiuni devenise pentru el proba supremă de cunoaștere a meseriei de scriitor. În *Fiara din junglă* (*The Beast in the Jungle*) un bărbat, John Marcher, așteaptă toată viața să i se întîmple ceva neobișnuit, un eveniment pe care nu-l poate numi, dar spre care se simte chemat. Lîngă Marcher veghează în așteptarea necunoscutului May Bartram, singura ființă care-l intuiește și-l acceptă. Evenimentul așteptat, bineînțeles, nu se produce niciodată. Abia îngenunchiat la mormîntul lui May Bartram va înțelege John Marcher că marele eveniment al vieții lui, pe lîngă care trecuse în ignoranță, fusese dragostea discretă a femeii.

În prefețele scrise pentru ediția de opere complete apărută la New York, James a împărțit povestirea scurtă în două tipuri: *anecdota* și *tabloul* ("The anecdote" and "The picture"). Anecdota ar fi relatarea a [illegible] care s-a petrecut în mod neobișnuit pentru cineva". A rămîne la [illegible] transformat în centru

toare a unei ratări. În scena finală John Marcher, căzut pe mormîntul lui May Bertram, își revede viața în lumina revelației ultime. Povestirea nu are un sfîrșit deschis, ci o structură circulară, începutul nefiind inteligibil decît prin final. Prima frază a narațiunii conține două caracteristici esențiale ale întregii povestiri : este o întrebare fără răspuns, o ipoteză psihologică ce va deveni explicită în cursul desfășurării evenimentelor și mai este și o înregistrare de circumstanțe exterioare : „Nu contează ce provocase discuția care-l emoționase în cursul întîlnirii lor ; probabil că fuseseră cîteva cuvinte rostite de el fără vreo intenție, rostite în vreme ce întîrziau împreună, plimbîndu-se încet, după ce reînnoiseră cunoștința"*.

A doua frază introduce principalul motiv psihologic al conștiinței lui Marcher : teama de singurătate. Scriitura păstrează permanent două nivele : al împrejurărilor reale și al temerilor inconștiente, ce-și află expresia fără voința personajului : „Fusese tîrît de prieteni, cu o oră sau două mai înainte, în casa în care locuia ea, de grupul de mosafiri din cealaltă casă, din care făcea și el parte, și mulțumită cărora (*era teoria lui, ca întotdeauna, că era pierdut în mulțime*) fusese invitat la cină".

Ca toate personajele jamesiene, primește și Marcher mai ales impresii vizuale de la obiecte, acestea fiind singurele elemente concrete în povestire. Toate determinările exterioare ale personajului jamesian (înfățișare, profesie, mod de existență), cu excepția numelui, rămîn necunoscute. Metoda balzaciană a fost depășită în favoarea personajului-simbol. Numele său conține cheia temei timpului : Marcher provoacă în limba engleză două asociații : cu luna martie (March) și cu verbul "to march", a înainta (în spațiu, dar și în timp). Simetric, numele femeii iubite de acest bărbat cu nume de lună nestatornică, va fi May (Mai), luna primăverii împlinite, iar locul primei lor întîlniri nu poate fi decît Weatherend („capătul vremii", dar și „sfîrșitul înfruntării") [illegible]

Ea este, desigur, Ariadna, tînără, cu firul timpului în mînă, singura salvare dintr-un labirint al memoriei hărțuite de temeri de nenumit. Tema întîlnirii eu-lui cu „celălalt eu", în care se oglindește limpezit, eliberat de obscurele sale determinări, nevoia de „celălalt eu", salvator, traduce de asemenea una dintre obsesiile lui James. Înainte de super eu-l lui Freud, James intuia că subconștientul are nevoie de constrîngeri pentru a supraviețui în civilizație, constrîngeri pe care și le transferă într-o relație de dependență erotică. Relația socială dintre cei doi este, tragică ironie, una inversă : tînăra femeie — cea care deține liniștea și securitatea bărbatului — este o persoană fără independență socială și psihică, iar el — care are tot de primit, este o ființă liberă. Subordonarea psihică a femeii, singura importantă, dar pe care Marcher n-o va descoperi decît prea tîrziu, constă în iubirea ei, de nemărturisit, pentru că el ar avea sentimentul unei intervenții brutale în destinul său rezervat unor evenimente cu mult mai măreție, iubire redusă la veghea împreună, la comunitatea de preocupări, subterfugiu ridicol în fața absolutului de neatins. Bărbatul are numai presentimentul absolutului, percepția lui conștientă se oprește la nivelul realului, unde are plăcerea să constate starea ei de dependență. Este obișnuita satisfacție a subconștientului de a-și simți super eu-l subordonat și el unor forțe mai puternice :

„Era mulțumit, fără să fie cîtuși de puțin în stare să spună de ce, că această tînără doamnă ar fi putut ocupa în casă poziția unei rude sărace ; mulțumit și pentru că ea nu se afla acolo în trecere, ci pentru a munci și a fi plătită. Oare din cînd în cînd nu se bucura ea de o protecție pe care o răsplătea, printre altele, arătînd locul vizitatorilor și explicîndu-li-l, avînd de-a face cu persoane plicticoase, răspunzînd la întrebări despre vîrsta clădirii, despre stilul mobilierului, despre autorii tablourilor, despre locurile preferate de stafii ?". Instinctul femeii va înțelege nevoia bărbatului de a-și ști super eu-l dependent, și cînd ea va deveni socialmente independentă, se va stabili undeva în preajma lui, avînd grijă să nu modifice cu nimic statutul relațiilor lor anterioare. Acestea fiind legăturile dintre personaje, toată arta lui James constă în a continua nuvela fără a modifica nimic, lăsîndu-i pe cei doi să îmbătrînească alături, fără ca vreunul să aibă tăria de a se smulge determinărilor inconștiente. Sugestia se transferă asupra peisajului, îmbătrînit general și iremediabil : „Era ceva în felul în care ziua scăzîndă de toamnă se oglindea în înaltele ferestre ; felul în care lumina roșiatică aștepta să se stingă, izvorîtă dintr-un cer jos și amenințător, săgeata ei jucînd peste vechile lambriuri, peste vechea tapiserie, aur vechi, culori stinse". În decorul de stingere universală din preajma înțelegerii unei ratări, femeia apare în imagini mai ales luminoase : „Fața și vocea ei, lăsate acum în voia lui, săvîrșiră miracolul — impresia acționînd asupra-i ca torța unui fanaragiu care transformă în flăcări, una cîte una, lungul șir de lămpi pe care le atinge. Marcher se felicita : iluminația era strălucitoare". Întemeiată pe dorința de a modifica trecutul trăit inconștient și pe înțelegerea, cu panică, a ireversibilității timpului, fixația infantilă a lui Marcher pentru May se traduce în imposibilitatea bărbatului de a numi evenimentele, cărora femeia trebuie să le dea expresia clară. Teama inconștientă, tradusă în metafora simbolică a fiarei pîndind în junglă (fiara traduce spaima din poveștile copiilor, jungla — viața în care Marcher are sentimentul de a se fi pierdut) este clarificată de May

care cîştigă, în felul acesta, ascendentul matern asupra inconştientului lui Marcher : „Mi-ai spus că aveai din cea mai fragedă copilărie, ca pe lucrul cel mai adînc al tău, sentimentul că erai hărăzit pentru ceva rar şi neobişnuit, poate uluitor şi teribil, care trebuia mai devreme sau mai tîrziu să ţi se întîmple, al cărui presentiment şi a cărei convingere le aveai pînă în măduva oaselor şi care, poate, te-ar fi copleşit". Comportamentul matern al lui May, singurul cu care-l poate lega definitiv pe Marcher, dîndu-i o senzaţie de securitate, va face imposibilă pentru el numirea sentimentului pe care-l nutreşte pentru ea ; numai după moartea femeii, eliberat de interdicţia incestului, va putea înţelege Marcher că fiara din junglă, pînditoare şi aşteptată, a fost o pasiune, în limitele normalităţii sexuale. Cînd, ca de obicei, femeia înţelege prima cauza ratării, marea ei grijă maternă va fi să-i ascundă lui, cît mai multă vreme posibil, iremediabilul situaţiei în care se află. Dialogul între cei doi, păstrat pînă acum la nivelul deplinei sincerităţi, se încarcă de mister. Tortura bărbatului este de a nu-i mai fi clarificate lucrurile de către femeie : „— Credeam, în legătură cu ce-ai spus mai înainte, că *noi am privit în faţă* majoritatea lucrurilor. — Chiar şi pe noi înşine ? Ea mai zîmbea încă. Dar sigur că ai dreptate. Ne-am imaginat multe împreună, deseori ne-am temut ; dar uneori spaimele au rămas nerostite.

— Cu atît mai rău, că nu le-am privit în faţă. Eu aş fi ştiut să le privesc, cred, dacă aş fi ştiut la ce te gîndeşti tu. Mă simt, continuă el să explice, ca şi cum mi-aş fi pierdut puterea de a mă gîndi la astfel de lucruri. Şi în timp ce vorbea se întreba dacă şi el arăta la fel de alb cum îi sunau vorbele.

— S-a sfîrşit.

— Atunci de ce presupui, întrebă ea, că pentru mine nu s-a sfîrşit ?

— Pentru că mi-ai dovedit contrariul. Acum pentru dumneata nu mai e o chestiune de concepţie, de imaginaţie, de comparaţie. E o chestiune de alegere. În sfîrşit, scosese cuvintele la lumină. Dumneata ştii ceva ce eu nu ştiu. Mi-ai dovedit-o mai înainte. Aceste din urmă vorbe o emoţionaseră, înţelese el într-o clipă, într-un mod extraordinar, iar ea îi răspunse cu hotărîre :

— Nu ţi-am dovedit, dragul meu, nimic".

Aceasta este situaţia tipic jamesiană : unul dintre personaje a înţeles mai mult decît altul şi încearcă să-l împingă pe celălalt în direcţia dorită, cu ajutorul unor conversaţii eliptice. În această situaţie, comportamentul social este mai ales o chestiune de disimulare. De aceea romanele şi povestirile lui James vor fi o înregistrare atentă a posibilităţilor de a disimula, în cele mai diverse situaţii ale existenţei, înţelegerea sensurilor ei adînci. Cu alte cuvinte, Henry James se ocupă exact de reversul comportamentului pragmatic care a făcut din fratele său, William James, filozoful oficial al Americii. Pentru Henry James aparenţele epice ascund totdeauna o problemă morală, adesea rezolvată preexistenţialist, în sensul dramatic al vieţii ce trebuie „îndurată". De aceea naraţiunile lui James trebuie citite la cel puţin două nivele : cel sărac şi superficial al aparenţelor epice, şi cel adînc, al motivaţiilor psihice, al metaforelor simbolice, al procedeelor stilistice mereu schimbate după circumstanţe, dar convergînd spre inducerea atmosferei dorite. Prin toate acestea, Henry James premerge romanului modern.

Henry James–A forerunner

The paper deals with the literary technical proceedings that can be detected in some of the psychological Jamesian narrations. The author of the paper is mainly interested in underlining two of James's characteristic features : the structural vision, implying the interrelations between characters, between characters and incidents and between the different parts of a story; and the discovery of the different strata of a narrative, from the superficial ones to the depths of the consciousness. For James the themes, the characters and the architecture of a story are interdependent questions, so that the discussion about them will be an underlining of their interior correspondence. To point out how the different proceedings are employed in one of the most known Jamesian novels, *The Ambassadors*, the author has chosen the moment of L. L. Strether's meeting with Maria Gostrey, the first moment of the alienation of the thypical American innocence in contact with Europe. Resorting to Percy Lubbock's terminology (the presentation of the stream of consciousness in "pictures", "descriptions" and "scenes") the alternation between the narrator's theme and the point of view of one of the characters is demonstrated.

The Beast in the Jungle, written during the author's last period of creation, is considered the quintessence of James's themes and method of analysis. There are in this tale two important themes : one of them, the superficial, existential one — the theme of the individual who nourishes a vain illusion about the essence of his life, and the second one — the stream of which ceaselessly flows under the surface of expressed words, the theme of human inevitable loneliness discovered in the inevitable passing time. Written in the indirect interior monologue, the tale records the evolution of John Marcher 's consciousness from complete selfish confidence in his destiny to the hopeless understanding of the failure of his fate. It may be the expression of a gradual evolution, told in time, as well as the flashing vision of one's life in the moment of his death, the ultimate recording of a lost life. The final scene, when John Marcher falls down on May Bartram tomb, may be the beginning of reviewing his life in the new light of the last revelation. The tale has not an open ending, but a circular structure, its beginning being fully explained only by its end. The statement, from the first phrase of the tale, permanently preserves two levels : that of the exterior circumstances and that of the unconscious fears, which find expression almost unwillingly. The story is analysed step by step, the psychoanalysis of the masculine character (the infantile fixation, the fear of new things, the desire to be protected, the fear from the Oedipus complex) finding its counterpoint in the theme of the passing time, turned into the theme of the man who is permanently confronted with his best self, and in the imagery of light and of the mask. The typical Jamesian situation is then analysed : one character knows more than another one and tries to handle the other in the desired direction by means of the ellyptical conversation. Always a Jamesian narration can be read at two levels : the level of epical facts, the poorest one, and the level of psychological explanation, the reachest. The imagery, the symbolical metaphors, the architecture of the story are organized in order to illustrate the hidden realities, in which experience joins consciousness.

Formule narative în romanul latino-american contemporan

Eugenia Popeangă

După un debut exploziv, romanele „lumii noi" și-au afirmat pe deplin în ultimul deceniu valoarea și deosebita originalitate. Fenomenul literar latino-american cunoaște acum o perioadă de stabilizare, de echilibrare a operei, de evaluare critică a noilor formule structurale, în funcție de materia proteică ce se încheagă în ele. Tinerii prozatori depășesc limitele condiției de cetățeni ai propriei țări (menținîndu-și însă poziția față de realitățile specifice), și formează prin sensul unic de abordare a unei problematici esențiale, o generație de scriitori ai continentului. Fără a reduce viața la cîteva scheme narative, tendința acestei generații este de a grupa în jurul acelorași realități — numitor comun, implicînd variate formule specifice — și de a reface, prin roman, harta tipologică a Americii Latine. În aceste condiții orice încercare de compartimentare a prozei sau de catalogare a creatorilor în funcție de anumite bareme critice, se va lovi de refuzul acestei literaturi viguroase și unite chiar într-o esențială eterogeneitate, de a se oferi unei operații de procustizare, de a se modela pe tipare prestabile. Mobilitatea narațiunii și libertatea ei, mai ales formală, își află cauzele în primul rînd în neconstituirea pe deplin organică a literaturilor, fiecare în parte, în lipsa unei tradiții naționale care să determine și să fixeze implicit unele modele literare. În același timp devine tot mai evidentă masiva migrație a tinerilor literați spre Europa, fenomen de desrădăcinare ce nu provoacă însă o slăbire a legăturii cu realitatea definitorie a continentului, ci dimpotrivă stabilește o distanțare obiectivă, lucidă. Această situație asociată momentului de criză a narațiunii în general, permite literaturii latino-americane o deschidere pe spații mai largi, cu zone multiple de influență, manifestate în special la nivelul expresiei. Originalitatea evidentă a unui Carlos Fuentes, Cortázar sau Llosa rezidă însă în primul rînd în adaptarea unor „modele" de tipul Butor sau Robbe-Grillet în funcție de o realitate esențială și specifică, și nu de calchierea, de imitarea unor scheme narative în virtutea ideii de asimilare nediferențiată pentru suplinirea unor lacune din literatura proprie. Discuția se va orienta astfel pe linia depistării și analizei unora dintre modalitățile mai interesante de expresie întîlnite la scriitorii amin-

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 3, p. 397—402, București, 1973.

tiți — relevîndu-se atît tributul plătit influențelor, cît și felul în care creația lor reprezintă pe plan mondial o încercare, în mare măsură reușită, de înnoire a prozei. Fără ca delimitarea să fie absolută și definitivă (puncte și zone de interferență există) în cadrul generației, atît din punct de vedere tematic cît și formal se observă două nete tendințe. Prima, reprezentată cu precădere de Fuentes, Cortázar, Llosa — înglobează într-un tip de roman prin excelență al „orașului", multe de procedeele narative circulante în literatura europeană, cea de-a doua, strălucit și plenar reprezentată prin García Márquez, își trage sevele din tradiția faulknerianã.

Astfel romanele lui Carlos Fuentes adoptă pe rînd — inițial, cu titlul de experiment literar —, apoi devenind structură narativă cerută de felul de înțelegere a realității — tehnica colajului, monologul interior ce atinge uneori zone onirice, placat pe nivelul exterior al circumstanței, al cotidianului, fără intervenția autorului în stabilirea diferenței de planuri.

După *La región más transparente* (Zona cea mai transparentă) ce vădește, în ciuda unui conținut problematic esențial, o oarecare stîngăcie expresivă dată de folosirea concomitentă a tuturor noilor tehnici narative într-un amalgam ce nu lasă să se întrevadă decît o căutare a liniilor proprii, Fuentes ajunge în *La muerte de Artemio Cruz* (Moartea lui Artemio Cruz) la un echilibru al tehniciilor, al manierei sale stilistice. Amintindu-l pe M. Butor, scriitorul mexican alege formula schimbării persoanei gramaticale în cursul narațiunii. Aceasta începe la persoana I, continuă la persoana a II-a și apoi la a III-a, fiecare capitol constituindu-se din aceste alternări ale persoanei ce conduce firul narațiunii, dar păstrîndu-se în același timp ordinea permanentă, *eu*, *tu*, *el*, — ce împarte romanul în trei planuri distincte. Aparent, ne aflăm în fața unei structuri formale de caracter ludic, căci schimbarea aceasta de planuri păstrînd însă o simetrie riguroasă nu reprezintă decît o tehnică nouă prin care narațiunea este structurată printr-o regulă combinatorie spre o anumită formă. În același timp realitatea — cea a Mexicului — cît și cea romanescă, sînt privite din trei unghiuri de vedere diferite, creindu-se o perspectivă multiplă. Primul plan este acela al confesiunii, al monologului interior contorsionat, este nivelul „poetic" „—am putea spune—al relatării. Cel de-al treilea — plan de fund — reprezintă o totală obiectivitate față de subiectul *eu* (de fapt cele trei persoane gramaticale reprezintă o descompunere a personajului principal Artemio Cruz) și narează viața aceluiași personaj într-un mod obiectiv, detașat, cu salturi însă în timp. Cel mai interesant, mai nou, apare planul rezervat persoanei a II-a, este de fapt situarea autorului pe poziția unui interlocutor ce urmărește simultan atît nararea obiectivă cît și procesul de conștiință interior, adresîndu-se direct personajului surprins în dublă ipostază. Cele două nivele esențiale includ întreaga realitate pe care a încercat s-o degajeze, s-o reliefeze autorul — în primul rînd o realitate psihologică — apoi o reconstituire a unei însemnate epoci din istoria contemporană a Mexicului. Între aceste două planuri — reprezentînd de fapt un proces de „reflectare" pe două coordonate esențiale — într-un punct de interferență al lor se găsește nivelul autorului-martor și judecător. Carlos Fuentes a urmărit prin această structurare nu numai alcătuirea unei opere originale ca formulă, ci mai mult, n-a renunțat a lua poziție fie și numai prin crearea unei a treia voci ce se adresează direct personajului, supunîndu-l unui proces literar și istoric.

Romancierul Mario Vargas Llosa își începe cariera de scriitor într-un mod oarecum clasic — romanul adolescenței, — romanul Junglei — pentru ca în ultima sa carte, *Conversación en la Catedral* (Conversație la „Catedrală") să dea o probă de maturitate artistică deplină, în primul rînd prin capacitatea sa deosebită de a cuprinde atît sincronic cît și diacronic realitatea Limei — apoi prin felul în care și-a organizat materialul. Dealtfel prozatorul — adept al dublului rol — de autor și critic al propriei opere afirmă : „Viața țîșnește în ficțiune, datorită unei distribuții, unei ordini, unui mod de prezentare a acestei materii prime : aceasta este ceea ce numim „tehnica" unui prozator, ceea ce în limbajul la modă se definește ca „Structura" unui roman" [1]. Llosa încearcă de astă dată un roman cronică—cu aparente tente balzaciene—mergînd pe linia înregistrării evenimentului istoric, politic, social, cultural. În roman, pentru a structura un vast material, autorul face o secționare a societății peruviene contemporane, secționare ce amintește la prima vedere de procedeele naturaliste.

Dar această „felie" din viața Limei nu apare corect și cronologic stratificată, scriitorul nu urcă sistematic la diversele nivele ale secțiunii. Interferența planurilor — mai ales desfășurarea lor spațială este realizată printr-o tehnică contrapunctică — pentru că narațiunea se configurează mai puțin pe verticală cît pe o largă deschidere orizontală — o proiectare panoramatică totală. Scriitorul se arată dealtfel familiarizat cu montajul cinematografic, cu suprapunerea aparentă a imaginilor ce dețin locuri fixe, în planuri diferite. Cartea este de fapt o conversație în cîrciuma numită „La catedral" — conversație ce reprezintă singurul element stabil invariabil prin existența a doi protagoniști determinați în timp și spațiu. Aceștia sînt însă antrenați într-o mișcare reală și pasionantă, detașîndu-se concomitent printr-un prim plan fix de fondul evenimentelor narate. Llosa tinde spre o imagine plurivalentă și simultană (cuprinzînd un timp real, unul istoric, altul al narațiunii propriu-zise și la fel o multitudine de planuri) care pentru a putea fi percepute necesită o lectură dublă — o lectură impusă de autor, deci textul în sine, și reluarea succesivă a episoadelor pentru refacerea corectă a narațiunii. Dacă la Fuentes se observă o alternare de planuri, o structură interesantă dar clară, fără ca tentația jocului să se materializeze pe plan narativ — la Llosa romanul se prezintă sub forma unui careu de cuvinte încrucișate în care autorul a fixat doar căsuțele negre. Există variante, combinații posibile ce se șterg însă pe măsură ce se avansează în cunoașterea substanței narative, în final aceasta organizîndu-se într-o structură perfect închisă, completă. Astfel, un roman atît de complex, cu nenumărate ocazii de deschidere, de nerezolvare a unor situații, se organizează riguros, simetric. Curba modificărilor de structură pînă la deplina transformare a narațiunii indică în dreptul scriitorului argentinian Julio Cortázar un punct de maximă. În romanele sale „cosmopolite" — rezultantă a vieții europene, se încearcă spargerea definitivă a tiparului (pentru că orice formulă nouă devine foarte repede „Model") prin revoltă, pe plan estetic, în primul rînd. Deși influențele multiple suferite îl împing pe scriitor spre o viziune estetizantă

---

[1] Mario Vargas Llosa, apud Joaquín, Marco, *Nueva Literatura en España Y América*, Lumen, Barcelona, 1972, p. 280.

asupra realității, romanul *Rayuela* (Șotron) îmbină, într-o formă dintre cele mai originale, elemente ale unei experiențe lucide și neliniștitoare. Ținem să afirmăm acest lucru și să menționăm de asemeni afirmația autorului însuși „mă consider un scriitor angajat și mereu față-n față cu realitatea" deoarece Cortázar, în cadrul generației de care ne ocupăm, deține un loc aparte nu numai prin îndrăzneala sa formală sau tocmai prin exagerarea distrugerii formelor. Există un potențial vital, realitatea Parisului se conturează pregnant dar cititorul, prin forma în care îi este prezentată aceasta, este îndreptat greșit, ajungînd pînă la a renunța la aventura descoperirii elementului „cunoscut" într-un joc format dintr-o multitudine de necunoscute. Și romanele lui Cortázar și celelalte, prezentate anterior, cer lectorului un dublu efort, deoarece scriitorul în mod deliberat conferă cărții sale caracteristici ludice. Relația creator-cititor este realizată numai prin intermediul scrierii — mai bine zis al scriiturii — ce trebuie citită într-un anume fel, trebuie descifrată. În cazul *Șotronului* nu ne aflăm în fața unei singure cărți — ci în fața a două, fiecare dintre ele indispensabilă pentru înțelegerea celeilalte și în același timp capabilă de a reprezenta o entitate separată. Romanul se structurează pe trei părți intitulate semnificativ „De acolo", „De aici" și „Din alte locuri" — această ultimă parte purtînd subtitlul — „Capitole de care te poți lipsi". Autorul anunță în paginile de început regula jocului, precizînd că primele cincizeci și șase de capitole pot fi citite în succesiunea lor normală, alcătuind în mod unitar o carte formată din cele două părți. Cealaltă începe de la capitolul 73 și se citește conform schemei indicate în preambul, într-o ordine de tipul — capitolul 73 și apoi primul capitol etc. Romanul are o construcție absolut simetrică, formată dintr-un text cu cheie iar în momentul în care se utilizează cheia, narațiunea ia în totalitatea ei un aspect coherent, devine mai rezistentă la lectură. Totuși, această înșiruire de capitole, extrem de eterogene, frizînd ilogicul, gratuitatea, mecanismul oniric, poate fi citită și fără a respecta regula jocului. Cititorul comun, nefamiliarizat cu convenția ludică, cu schimbarea ce se petrece într-un joc de cuburi cu figuri, nu va accepta în nici un fel această structură care îi va părea ori lipsită de un fir logic, ori complicată artificial prin existența „cheii". Cititorul avizat și hotărît să participe alături de autor la refacerea universului narațiunii poate citi în ordinea stabilită și anunțată inițial sau, pe aceeași schemă (de fapt, simplu desen al șotronului) este liber să-și creeze el singur regula jocului, regula de lectură. Structura cărții este variabilă, vie și aptă pentru metamorfoză în funcție de orice element capabil să-i dea o nouă semnificație. În esență, nu ne găsim totuși în fața unui joc de volume și suprafețe, frumos și gratuit, funcțional și decorativ prin variație. Forma aceasta de care ne ocupăm, susținută prin convenție ludică, închide însă un vast material de viață: *Rayuela* este un roman de problematică socială și existențială, romanul unei generații dezrădăcinate (poate chiar a generației autorului), și în același timp romanul „crizei romanului". *62 Modelo para armar*, urmează foarte aproape construcția anterioară, mai mult, titlul și cartea toată sînt de fapt o dezvoltare a teoriilor din capitolul 62 al *Rayuelei*. Narațiunea, nu foarte amplă, se concentrează pe cîteva planuri spațiale: Paris, Viena, Londra, interferente prin personaj. Cortázar, fidel regulii, într-o scurtă explicație introductivă spune: „Subtitlul „Model ce se încheagă" ar putea sugera ideea că diferitele părți ale

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

povestirii, separate prin spații albe, sînt propuse ca piese permutabile; chiar dacă unele dintre ele într-adevăr sînt așa, armătură la care se face aluzie este altfel, notabilă și la nivelul scriiturii, unde recurențele și dislocările încearcă să elibereze de orice fixitate cauzală, dar mai ales la nivelul semnificațiilor, unde deschiderea spre teoria combinatorie este mai insistentă și mai imperioasă. Opțiunea lectorului, montarea personală a elementelor povestirii va alcătui în fiecare caz cartea pe care a ales-o pentru lectură" [2]. Acest ultim roman al lui Cortázar este prezentat mai mult ca o posibilitate de roman în care colaborarea cititorului cu autorul este implicită, cerută de structura alcătuită din elemente permutabile. În același timp cartea continuă problemele abordate în *Rayuela*, viața unui grup de argentinieni ce trăiesc în Europa, dezrădăcinați, violenți, triști. Interesant și semnificativ pentru cele două cărți ni se pare faptul că libertatea și structurarea lor în aparență fragilă se bazează în realitate pe cea mai închisă convenție (implicit gratuită). Regula cea mai riguroasă ce determină raporturile între creator și textul său dă naștere în mod paradoxal unei forme de narațiune mobilă pînă la anulare.

În cadrul generației de care ne ocupăm, García Márquez, față de prozatorii amintiți pînă acum, reprezintă celălalt pol. Avînd toate premisele pentru a se dezvolta într-un mod similar celorlalți, prozatorul columbian își caută însă „modelele" în literatura nord-americană, mai precis, în creația faulkneriană.

După încercări de tipul *La Hojarasca* (Frunze uscate), *La mala hora* (Ceasul rău) sau *Al coronel no hay quién le escriba* (Colonelului n-are cine să-i scrie) — romane mici, variante, schițe ale ultimului roman, Márquez dă în *Cien años de soledad* (Un veac de singurătate) o creație pe deplin matură și originală, care prin sensul transcendental, prin faptul că prezintă un ciclu complet al vieții omului, capătă atît însemnele unui roman alegoric cît și pe cele ale romanului ce înglobează întregul continent latino-american. În construcție, problema care ne-a interesat pînă acum, la prima vedere cartea nu se deosebește de tipul clasic de narațiune. Se povestește, folosindu-se descrierea detașată, obiectivă, cu momente de inserare a monologului interior — a unor scene de introspecție psihologică, episoadele se dezvoltă într-o succesiune normală, fără salturi temporale, fără intercalări. Romanul reprezintă ideea ciclului naștere-existență-moarte — cu toate implicațiile mitice arhetipale — cu simbolurile biblice plasate pe o epocă istorică determinată iar ca formulă narativă este folosită cea globală, sferică, alcătuită din cercuri concentrice, avînd ca centru familia Buendía, ca unitate generatoare. Personajele pe deplin conturate nu reprezintă decît variante repetate la diferite distanțe în timp, forme modificate în elemente neesențiale, ale primei perechi. Scriitorul folosește atît pe plan temporal cît și spațial sistemul închis al ciclurilor, iar pentru personaj dezvoltă un sistem serial extins atît diacronic cît și sincronic. Fuentes, Cortázar se preocupă, excesiv poate, de problemele construcției romanești în sine, de modalitățile de aranjare geometrică și uneori materia vie izbucnește prin structura perfect gîndită și organizată. La Márquez

[2] Julio Cortázar, *62 Modelo para armar*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1968, p. 38.

încercarea de a analiza opera numai din punct de vedere al aranjării într-o schemă duce la rezultate neconcludente, pentru că romanul său ultim este un roman — monadă închisă, unde nu se aplică teoria combinatorie ci un sistem de corespondențe deplasate pe coordonată temporală. Romanele „orașului" prezintă deschideri spațiale — Márquez construiește un roman al existenței umane, încadrată istoric și în același timp un roman al „romanului latino-american". Convenția, modalitatea inventării unui „roman joc" este depășită prin absolutizarea regulii, prin crearea unui roman pe deplin verosimil prin abordarea problematicii reale a Columbiei, roman ce nu există de fapt decît prin aderarea la ficțiune. García Márquez abordînd tehnica „Inventării unui ținut" își încadrează imaginarul Macondo în planul realității istorice, amestecînd însă personajele reale unele în timpul istoric, altele în cronologia romanescă cu personaje din alte romane ale sale sau, chiar mai mult, cu personaje din romanele confraților de generație. Astfel, apare Artemio Cruz și povestindu-se despre Paris se evocă un moment din *Rayuela*. În *Cien años de soledad* ne întîlnim cu o dorință integralizatoare, cu cuprinderea prin ficțiune și în același timp anularea realității prin ficțiune. Realitatea romanescă, lumea romanului este pentru Márquez o lume a cuvîntului, o lume în sine care se poate anula, se poate autodistruge, prin dispariția textului scris, deci prin distrugerea convenției.

Fără pretenții de exhaustivitate, fără a avea intenția unui studiu definitiv, acesta a încercat o privire sintetică, descriptivă asupra unor tipuri de romane considerate din punct de vedere formal. Fără îndoială, nu se poate face abstracție de elementul vital, de conținutul profund uman și angajat al romanelor discutate. Proza latino-americană contemporană nu se limitează, evident, numai la cei cîțiva creatori amintiți — dar ei reprezintă, poate, încercările cele mai originale, îndrăzneala formală fiind însă susținută de cuprinderea unei realități plurivalente și proteice.

Formules narratives dans le roman latino-américain contemporain

L'auteur tente de dégagér les traits, caractéristiques de la nouvelle génération des prosateurs de l'Amérique Latine (Fuentes, Cõrtazar, Llosa, Mãrquez). On fait aussi la description de quelques romans (La muerte de Artemio Cruz, La conversacioñ en la Catedral, Rayuela, Cien ñaos de soledad) du point de vue formel pour démontrer tant leur originalité structurelle que la force de capter une réalité vivante et protéique.

Coincidenţe tematice şi temperamentale între Lorca şi Hemingway

Medeea Freiberg

Pentru cititorul neavizat, orice apropiere între literaturi care s-au dezvoltat în condiţii istorice diferite, pare hazardată. Şi totuşi, de multe ori, o cercetare minuţioasă oferă surprize, confirmînd contrariul. Literaturile spaniolă şi americană, de exemplu, în ciuda numeroaselor deosebiri, a particularităţilor specifice fiecărora, revelă de-a lungul timpului locuri comune. Pentru secolul nostru, căruia îi sînt caracteristice pulverizarea valorilor şi virtuţilor clasice, tradiţionale, cele două literaturi afirmă frămîntări şi nelinişti izbitoare, ce duc adesea spre o violenţă extremă.

În cazul lui Lorca şi al lui Hemingway, unul poet şi dramaturg de renume mondial, altul prozator laureat al premiului Nobel (ca semn de recunoaştere şi preţuire a „desăvîrşitei măiestrii în arta naraţiunii moderne"[1]), dacă nu poate fi vorba de vreo influenţă certă între operele lor, de un spirit comun se poate vorbi fără nici un risc. O cercetare amănunţită a acestora, în afară de o migăloasă însumare de asemănări, uneori de amănunt, alteori esenţiale, poate conferi o explicaţie în ce priveşte firea celor doi creatori şi temele fundamentale ale operei.

Coincidenţele se observă chiar de la început. Lorca se naşte la 15 iunie 1899, în provincia Fuentevaqueros, lîngă Granada, iar Hemingway la 21 iulie 1899, la Oak Park, în apropiere de Chicago. Unul respiră frumuseţea tainică a sudului, miresmele şi culorile Granadei, oraş al visurilor şi al misterului, „paradis închis pentru mulţi"[2]. Aici i se dezvăluie arabescurile complicate ale arhitecturii granadine, de influenţă maură, estetica şi graţia lucrurilor miniaturale, născute din virtute şi iubire, în mijlocul cărora îşi petrece copilăria şi adolescenţa. Altul cutreieră pădurile nesfîrşite de pini, brazi şi mesteceni, străbătute de rîuri şi de fel de fel de vietăţi sălbatice, în timpul vacanţelor petrecute la Horton Bay, pe malul lacului Walloon, aflat în nordul statului Michigan. Şi fiecare dintre ei dobîndeşte

---

[1] Ernest Hemingway, *Tabel cronologic*, la volumul *Pentru cine bat clopotele*, întocmit şi tradus de D. Mazilu, prefaţat de Dan Grigorescu, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971, p. XIV.

[2] Federico García Lorca, *Granada*, ciclul „Impresiones", *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1962, p. 7.

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 3, p. 403—411, Bucureşti, 1973.

o trainică experiență de viață, un cult al locurilor și naturii copilăriei, întîlnit permanent în operă. Lorca descoperă farmecul peisajului natal, cu marea, gîzele și florile, cîmpurile de măslini și portocali, datinile și obiceiurile pămîntului, participă la istorisirile unor oameni simpli și necăjiți, pe care îi cunoaște îndeaproape. Hemingway își însoțește tatăl, medic, prin spitale, la pacienți, la vînat sau pescuit, urmărind cu uimire viața aspră a indienilor Ojibway. Perceperea cruzimii marchează toate manifestările vieții sale. La Lorca ea capătă proporții nebănuite în sensibilitatea tragică a poetului.

Între cei doi întîlnim și asemănări în unele privințe. Temperamente vitale, spontane, de o totală sinceritate, ei iubesc viața, natura, oamenii. În timp ce Lorca încearcă toate experimentele modernismului, pictează, cîntă la pian, compune, adună și prelucrează tradițiile orale sau cutreieră satele și orașele țării, Hemingway pescuiește, vînează, e fascinat de spectacolul corridelor, luptă cu sabia și condeiul. În ciuda dinamismului și a veseliei contagioase, un fond tragic comun îi apropie. Dorința de izolare, nevoia de singurătate, de meditație asupra faptului de viață, a observației directe, a detaliului, le ascute în primul rînd sensibilitatea, determinîndu-i să-și urmărească propriile reacții față de datele realului.

Și Spania și America, țări cu o istorie aparte, greu încercată, generează un mediu similar, ipocrit, fanatic și violent : prima, din lipsa libertății, din închistarea în tradiție și feudalism, a doua, dintr-o libertate excesivă, dintr-o supraciviliza ție derutantă. Realitatea spaniolă, mistificată de convenții și norme artificiale, de acel cod învechit și barbar al onoarei, de interese meschine sau tensiunea latentă, falsa înțelegere, atmosfera morală apăsătoare în mediul violent din Illinois, ipocrizia vieții conjugale, minată de tot felul de prejudecăți, plină de complicații, pe care prozatorul american o poate urmări la proprii săi părinți, le determină și preocupări comune. Pentru cei doi creatori durerea e condiția vieții, iar bucuriile vizibile sînt legate de profunde suferințe interioare. Esențială devine dezvăluirea naturii relațiilor umane, a fragilității lor într-un univers aspru, închis sincerității, prieteniei și dragostei. Frecvent, acest univers confuz, voit advers, generează violența, suferința și moartea. Literatura devine pentru ambii o supapă, o proiecție a neliniștilor și întrebărilor, o mărturie sinceră a descoperirilor și dezamăgirilor. Printr-o dezvăluire lipsită de artificii, ei denunță imposibilitatea unor anumite dimensiuni umane și sociale într-o anumită societate. Viața, prin intermediul lor se convertește în cuvînt, transfigurîndu-se artistic cu o deosebită măiestrie. Unicitatea transmiterii acestor experiențe constă în sondarea eului celui mai profund al individului modern, care se mișcă într-un cadru bine determinat, creatorii căutînd permanent să se definească pe ei înșiși în raport cu lumea înconjurătoare. Iată cum asemănări întîmplătoare de atmosferă, mediu și atitudini duc la zămislirea unei anumite conștiințe creatoare, a unei sensibilități și viziuni realiste, înrudită în esență. Tot o viziune realistă, de adîncime spirituală, întîlnim și la marii lor contemporani : Benavente, Unamuno, Valle Inclán, Buero Vallejo, Dos Passos, Scott Fitzgerald, Sherwood Anderson, Steinbeck, Faulkner, dar nu putem stabili nici o relație, nici o înrudire structurală între ei.

Activi în viața socială și culturală, unul director al ziarului local „El gallo", suflet al generației „de la 27", animator și conducător al tea-

trului popular *La Barraca*, altul corespondent de război, soldat pe frontul italian, spaniol și francez (rănit grav în repetate rînduri), ambii au parte de o largă popularitate, fără a fi însă facili sau prea accesibili, fiind prețuiți, iubiți, omagiați.

Apropierile de ordin biografic, temperamental, de climat capătă intensitate la o cercetare atentă a operei. Pentru prozatorul american Spania constituie o nesecată sursă de inspirație, mai mult, o iubită căreia îi va rămîne credincios toată viața. Trăind în miezul evenimentelor majore, ca reporter sau combatant, luptă cu arma, condeiul și cuvîntul pentru eliberarea Madridului asediat, devenit în acele zile capitală a lumii. Dealtfel, se spune că „de la războiul de secesiune nici un eveniment nu a produs un răsunet atît de amplu în conștiința și reacția intelectualilor amercani, ca războiul civil spaniol"[3]. Experiența acestei complexe tragedii Hemingway o imortalizează în piesa *The Fifth Column*, în cîteva nuvele și în epopeea luptei poporului spaniol împotriva fascismului, *For Whom the Bell Tolls*. Scenarist și comentator, realizează în colaborare cu Jorry Ivens, filmul documentar *The Spanish Earth*. Tot el contribuie cu bani grei (40 000 de dolari) la sprijinirea armatelor republicane. La cel de-al doilea Congres al scriitorilor americani, rostește primul discurs în sprijinul revoluționarilor spanioli. Decepționat de modul de viață american, de preocupările sterile ale multora dintre confrații săi, Hemingway se regăsește în Spania. Aici totul îi este drag : clima, oamenii, spiritul. Această țară îi dă sentimentul curajului, al solidarității umane, descoperindu-i realele valori omenești. Permanenta încleștare între viață și moarte, atrăgătoare în corride, dezolantă în război, îi revelă o lume patetică, dîrză, pe gustul temperamentului său. Așa se explică această dragoste pasionată și trainică pentru Spania, pe care o cîntă cu nostalgie, cu patimă, trăind cu dorința fierbinte de a o revedea. Ecoul ei va fi adînc în sufletul și opera scriitorului. Cei mai solizi eroi, cei mai înzestrați din punct de vedere moral, ei situîndu-se la polul opus al grupului erou-victimă, vor fi tot spanioli. Toreadorul Pedro Romero, din romanul *The Sun Also Rises*, e un învingător profesional și spiritual, de o covîrșitoare personalitate. El își manifestă virtuțile prin curajul de care dă dovadă cînd înfruntă în arenă taurul, apoi un boxeur, prin tăria cu care suportă bătaia, prin relațiile sale de dragoste cu o ființă sucită și dezechilibrată ca Brett. Manolo García, toreadorul din nuvela *The Undefeated*, Pilar și Maria din *For Whom the Bell Tolls* sau bătrînul pescar cubanez, Santiago, din *The old Man and the Sea*, fiecare în felul lor sînt chipuri de neuitat. Alături de alți cîțiva, englezul Robert Jordan sau americanii Henry Morgan, Frederick Henry, ei exprimă o anumită filozofie, afirmă virtuți precum curaj, demnitate, dovedind o extraordinară capacitate fizică de a rezista prin luptă la loviturile vieții, fără iluzii de a-și înfrînge moartea.

În anii petrecuți în Spania, Hemingway se familiarizează cu specificul ei, învață limba, frecventează cercurile scriitorilor, deprinde cele mai subtile taine ale corridei (pe care le va dezvălui într-o *Ars Poetica* scrisă sub forma unui manual pentru amatorii de corride, *Death in the afternoon*), își apropie o întreagă literatură. Desigur, opera lui Lorca nu-i trece neob-

[3] T. O. Svensson, *A History of American Civilization*, New York, 1969, p. 202.

servată, mai ales că moartea fulgerătoare a acestuia atrăsese atenţia întregii lumi asupra lui. De cu totul altă natură este impresia lăsată de America asupra unui poet hipersensibil ca Lorca, preocupat să discearnă cele mai subtile nuanţe, cele mai tainice dureri ale semenilor săi. Deosebit de interesante, revelatoare chiar, sînt cele două experienţe de viaţă, felul diferit în care ele au rodit în sufletul celor doi magicieni ai gîndului şi ai cuvîntului. În Spania incendiată, Hemingway îşi regăseşte echilibrul, forţa interioară, încrederea în oameni şi în sine, capacitatea de a crea. În opulenţa şi ritmul istovitor al societăţii americane, în care omul devine o piesă neglijabilă, Lorca se simte mai singur, mai deprimat. Dezorientarea intelectualităţii, contrastele şi inegalităţile i se dezvăluie în toată goliciunea şi violenţa. Impunătoarea cetate metalică, zgîrie-norii, „lipsa cerului" îl zguduie profund. Observă oamenii, strada, citeşte poezie modernă americană, frecventează cercuri spaniole, leagă o strînsă prietenie cu toreadorul Ignacio Sánchez Mejías, inspiratorul celui mai frumos poem al său, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Anul petrecut în această grandioasă metropolă îi adînceşte viziunea tragică asupra lumii, sfîşietorul destin al omului aflat într-o societate pe care el o percepe ostilă. În cetatea apocaliptică sentimentul dezrădăcinării, al singurătăţii devine acut. Neliniştea spirituală, criza poetului, perceptibilă într-un volum de tinereţe, ca *Libro de poemas*, ajunge la limită în volumul *Poeta en Nueva-York*, transformîndu-se într-un imn al disperării. Scurta, dar intensa experienţă de viaţă, desfăşurată în acest oraş tentacular, îl face pe poet să se simtă sufocat de construcţiile gigantice, de progresul tehnicii, de inegalităţi sociale. Forţa New York-ului îl copleşeşte. America îl înspăimîntă prin uluitoarea sa perfecţiune tehnică, prin cruzime şi primitivism. „En Nueva-York de cieno / Nueva-York de alambre y de muerte" (*Oda a Wat Whitman*) ... „La aurora llega y nadie la recibe en su boca / porque allí no hay mañana ni esperanza posible" ... La luz es sepultada por cadenas y ruidos" (*La Aurora*). / „În New-York-ul de mîl / New-York-ul de sîrmă şi de moarte" ... „Aurora vine şi nimeni n-o întîmpină la intrare / pentru că aici nu există dimineaţă, nici speranţă posibilă"..., Lumina zace sub lanţuri şi zgomote". Se degajă un sentiment de dispreţ şi mîhnire faţă de această viaţă de coşmar. „Ce val de noroi şi de licurici asupra New-York-ului !" (*La Aurora*), exclamă poetul. Mesianismul social devine vehement. Lorca denunţă această vale a durerii, unde „cerul este pustiu" şi iubirea refuzată. „No importa que cada minuto / un niño nuevo agite sus ramitos de venas / ni que el parto de la víbora, desatado bajo las ramas, / calme la sed de sangre de los que miran el desnudo. / Lo que importa es esto : hueco. Mundo solo. Desembocadura. / Alba no. Fábula inerte. (*Navidad en el Hudson*). / Nu contează că în fiece minut / un nou născut îşi agită crenguţa de nervuri / nici că naşterea viperei, dezlănţuită sub frunze / va calma setea de sînge a celor ce privesc goliciunea. / Ceea ce contează e aceasta : găunoşenia. Lume singură. Capăt de strîmtoare. / Lipsa zorilor. Născocire inertă". New York-ul îi apare halucinant. Unicul obiect spectral e oraşul, unde nu există cale de evaziune posibilă. Frenezia vizionară expresionistă e înlocuită aici printr-un delir verbal, în care porţile abisului şi ale morbidului se deschid larg.

Fruct al experienţei americane (1929—1930), scris într-o manieră suprarealistă, *Poeta en Nueva-York* afirmă autodepăşirea poetului, a este-

ticii sale. Baladele, elegiile, cîntecele tradiționale, gitanismul sînt înlocuite cu un țipăt de neliniște și disperare, cu revolta, cu o invazie a vidului complet mallarméeană. În această creație simptomatică, de o brutalitate și o violență surprinzătoare, transpar însă unele licăriri de speranță, dorința ca lumea să se trezească, să fie în alertă, dobîndind conștiința pericolului care o amenință (*Oda a Walt Whitman*, *Oda al rey de Harlem*, *Ciudad sin sueño*). Îndrăzneala și noutatea ciclului a surprins pe mulți, stîrnind dealtfel reacții extrem de diferite. El e revendicat de poeții anilor 1940—1950, care salută în persoana poetului un reprezentant al „generației beat"[4].

Atrași de temele majore ale timpului lor și ale omenirii din totdeauna, Lorca înfățișează în piesele sale viața — iubirea — moartea într-o trinitate inseparabilă, iar Hemingway războiul — iubirea — moartea, ambii punînd un accent deosebit pe individ, pe conflictul în care cu toate că eroii adesea se sfîrșesc, cauza este întotdeauna salvată; pe cadrul natural specific fiecăruia, subordonat însă dragostei pentru om. Cu mici excepții, la Lorca această trinitate e aproape fixă, monotonia repetării fiind evitată datorită unei expresii extrem de variată și mereu înnoită. Ea se observă în întregul său teatru (atît în cel de marionete, cît și în cel realist sau suprarealist), mai bine decît în poezie, unde simbolurile, metaforele ambigue învăluie adesea sensul. Piese ca *Mariana Pineda*, *Bodas de sangre*, *Yerma* sau *La casa de Bernarda Alba* și cicluri precum *Cante jondo*, *Romancero gitano* ilustrează această afirmație. La Hemingway această trinitate apare în mai multe ipostaze în romane sau nuvele: război — soldat — moarte (*A Farewall to Arms*); toreador — taur — moarte (*The Sun Also Rises*), amintind capodopera lorquiană *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*; vînător — animal — moarte (*Green Hills of Africa*); femeie — bărbat — moarte (*The Short Happy Life of Francis Macomber* sau *The Snows of Kilimanjaro*); război — dragoste — moarte (*A Farrewall to Arms* sau *For Whom the Bell Tolls*) etc.

Criza omului modern, devenită acută la începutul secolului XX, datorită schimbării valorilor sociale, a înlocuirii lor prin dezordine și confuzie, îl duc pe Lorca la presimțirea permanentă a cataclismului, iar pe Hemingway, care îl trăiește, la dezvăluirea stupidității și cruzimii războiului, a efectelor lui, personajele lor dînd adesea dovadă de un comportament comun. Cu mijloace specifice, generate însă de același mediu agresiv, și unul și altul creează eroul tragic modern, fie că acesta e bărbatul american, mutilat sau zdrobit de o experiență decisivă, cum este cea a războiului (Jake Barnes, Frederick Henry, Henry Morgan, Robert Jordan) sau femeia spaniolă, căreia societatea îi refuză împlinirea, dragostea (Mariana Pineda, doña Rosita la soltera, logodnica din *Bodas de sangre*, *Yerma* sau fetele Bernardei). Și unii și alții luptă pentru o viață liberă, neîngrădită de coduri, interese sau convenții, în care tot ceea ce îl determină pe individ să se manifeste nestînjenit, să se simtă bine, este frumos, natural și moral. Dacă la eroii americani războiul este factorul esențial care rănește, distruge sau ucide dragostea, făcînd imposibilă realizarea idea-

[4] Carlos Edmundo de Ory, *Federico García Lorca*, Editions Universitaires, Paris, 1967, p. 112.

lurilor (Jake Barnes și Brett Ashley, Frederick Henry și Catherine, Robert Jordan și Maria), la cei spanioli situația materială, mentalitatea învechită, normele sociale, constrîngerile și prejudecățile le îngrădesc dorințele, sentimentele, aspirațiile, îi fac nefericiți, îi ucid (Feeria *El maleficio de la mariposa*, farsele *Los títeres de Cachiporra* și *Retablillo de don Cristóbal*, piesele : *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín. La zapatera prodigiosa, Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores, Yerma, La casa de Bernarda Alba*).

Creația dramatică a lui Lorca dezvăluie o surprinzătoare concentrare a esențelor vieții spaniole, un necruțător și curajos tablou moral și social al Spaniei. Pe primul plan stau suferințele, dramele și aspirațiile oamenilor de rînd. Atmosfera închistată, osificată în niște tradiții caduce, refuză dragostea aproape fiecărui cuplu, spre deosebire de cea zugrăvită de Hemingway, unde dragostea dintre Catherine și Frederick Henry, dintre Robert Jordan și Maria îi ajută să suporte mai ușor războiul, viața, chiar moartea. Personajele lui Lorca sînt victime ale unei constrîngeri venită dinafară, din partea familiei, a oamenilor, a societății, în baza căreia vor acționa. Ele sînt victime ale propriei lor slăbiciuni, uneori conștiente, alteori inconștiente. Adesea acceptă destinul pe care alții reușesc să li-l impună și își dau consimțămîntul tacit la toate acestea, pînă într-o zi, cînd încep să-și înțeleagă nemulțumirea, să acționeze, să se revolte [5]. Voința și aspirațiile lor se realizează pe un plan superior, iar sacrificiul devine exemplar. Și în lumea lui Hemingway „lucrurile nu cresc și nu dau rod, ci explodează, se sparg, se descompun sau sînt distruse"[6]. Această lume se salvează numai prin viziunea rezistării.

Și Hemingway și Lorca situează față în față omul și lumea, individul și organizarea universului, ambii descoperind imposibilitatea trăirii unei vieți autentice, a desfășurării unei personalități plenare și în același timp fidelă față de ea însăși. De aici neliniștea și angoasa atît de modernă a personajelor acestora, cărora de multe ori viața însăși le este amenințată. Timide, neștiutoare sau nehotărîte la început, personajele se trezesc treptat, conștiința li se luminează, descoperind cauza nefericirii lor. La Lorca ele trec de la naivitate, la clarificare și revoltă, iar la Hemingway de la nepricepere, la inițiere și revoltă. Își afirmă o personalitate puternică, dinamică, se luptă. Și atunci izbucnește tragedia lor. Cele create de Hemingway parcurg stadii ca viață — libertate — moarte, cele lorquiene, iubire — revoltă — moarte. Din neliniștite, zbătîndu-se în nesiguranță și singurătate, devin dîrze, neînduplecate în apărarea visului, a misiunii sau a idealului care le animă, descoperindu-și o reală libertate interioară, o forță spirituală de neînfrînt (fluturele din feeria *El maleficio de la mariposa*, Mariana Pineda, ce amintește de Jeanne D'Arc, Yerma, fetele Bernardei, Pedro Romero, Manolo García, Henry Morgan, Robert Jordan sau bătrînul Santiago).

Moartea este cea care pune capăt acestor zbateri dureroase, acestor conflicte ireductibile. Am putea spune că ea este tema fundamentală a

---

[5] Marie Laffranque, *Federico García Lorca*, Ed. Seghers, Paris, 1966, p. 58.

[6] Philip Young, Apud Ken Moritz, *Ernest Hemingway*, în *American Winners of the Nobel Literary Prize*, University of Oklahoma Press, Oklahoma, 1968, p. 164.

operei celor doi scriitori. Se simte în aer, în mireasma frunzelor și a florilor, în zborul nevinovat al gîzelor, în vînat, corride, în lucruri, gesturi, priviri, în oameni. Ignacio Sánchez intră cu „moartea pe umeri" în arenă (*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*), la fel Pedro Romero (*The Sun Also Rises*) sau Manolo García (*The Undefeated*). „Por las gradas sube Ignacio / con toda su muerte a cuestas /. Buscaba el amanecer, / y el amanecer no era. / Busca su perfil seguro, / y el sueño lo desorienta. / Buscaba su hermoso cuerpo, / y encontró su sangre abierta". / Pe trepte urcă Ignacio / cu întreaga-i moarte pe umeri. / Căuta zorii zilei / și zorile nu erau. / Își caută profilul sigur / și visul îl dezorientează. / Își căuta frumosul corp / și-ntîlni al său sînge șiroind". Pilar, din *For Whom the Bell Tolls*, simte în permanență mirosul fetid și îngrozitor al morții. Păsările răpitoare și hienele din *The Snows of Kilimanjaro*, îi dau tîrcoale scriitorului Harry, atins de cangrenă. El își dă seama că i se apropie sfîrșitul și îl așteaptă liniștit.

— „Ce-i grozav e că nu mai simți nici o durere, spuse el. După asta îți dai seama că a început.

— Și ești chiar sigur c-a început?

— Absolut sigur. Iartă-mă, însă... mirosul ăsta... Te chinuie, nu-i așa?

— Nu. Te rog, să nu mai vorbim despre asta.

— Ia privește-le, spuse el. Ce le-o fi adus aici, prezența noastră sau duhoarea?" (din volumul *Nuvele*, traduse de I. Buies, București, 1958, p. 15).

Mama din *Bodas de sangre* blestemă moartea, simbolizată în instrumentele ascuțite, care se scot rapid și nu iartă: puști, pistoale, sape, furci, cuțite. Ele au adus jale și întuneric în casa și în inima ei. Soacra lui Leonardo presimte și ea moartea. Îi cîntă pruncului astfel: „Dormi, trandafir plăpînd încă, / vai, calul începe să plîngă /. Pe copite-i numai sînge / înghețată i-e coama / și-ntre ochi sclipind, / un pumnal de argint. / Coborau la rîu / Ay, cum coborau! / Sîngele curgea /, apa o-ntrecea /. În piesă apare chiar moartea ca personaj, deghizată în cerșetoare.

În poezie întîlnim frecvent umbra morții, gustul și mirosul sîngelui, chiar presentimentul sfîrșitului prematur al poetului. Ele iau înfățișările cele mai diferite și mai neașteptate: „plînsul chitarei, / inimă rănită de spade", chipul „de argint" al copilului, „îngerii negri / ce zboară prin aerul gri" etc. Această lume poetică pare supusă imperiului unei puteri unice și fără rival: Moartea. Ea devine o adevărată obsesie. „Por todas partes / yo / veo el puñal / en el corazón" (*Encrucijada*), / În toate părțile / eu / zăresc un pumnal / în inimă". Sau „Por un camino va / la muerte, coronada / de azahares marchitos. / Canta y canta / una canción / en su vihuela blanca, / y canta y canta y canta" (*Clamor*). /„Pe o cărare trece / moartea, încoronată / cu veștede flori de portocal. / Cîntă și cîntă / un cîntec / la alba sa chitară / și cîntă și cîntă și cîntă".

În acest dialog continuu al vieții și al morții, personajele își afirmă dorința de a fi ele însele, în viață, societate, dragoste, căsnicie. Fiorul romantic învăluie modernismul lor stoic, de esență tragică. Născute într-un moment de criză, într-o lume conflictuală, ele pun în evidență cele mai nobile aspirații și virtuți ale ființei omenești: curaj, demnitate,

dragoste de adevăr, de viaţă, de oameni, eroism victorios, căci, chiar dacă ei se sfîrşesc, viaţa învinge. Astfel, Henry Morgan luptă cu moartea, pornind cu bărbăţie şi curaj în ultima sa aventură. La fel Robert Jordan, care îşi prelungeşte agonia, îşi domină suferinţele fizice şi morale, înfruntîndu-şi moartea, pentru a duce la bun sfîrşit misiunea în numele căreia trăieşte. Răbdarea cu care îşi suportă calvarul bătrînul Santiago, ce se luptă în disperare cu marea, cu rechinii, pentru a se salva, pentru a transmite experienţa sa, este exemplară. Mariana Pineda luptă cu ea însăşi, se zbate între sentimentul puternic al dragostei şi libertate, în numele cărora moare, devenind mai vie, de neînvins prin eroismul ei pilduitor. Yerma îşi ucide dorinţa de a rodi, ucigîndu-şi soţul, însă îşi descoperă o personalitate puternică, ce învinge normele vieţii, deşi devine tributară şi ea unor concepţii medievale, fanatice. La fel Adela, una din fiicele Bernardei, sau personajele teatrului suprarealist şi de marionetă. Dacă primitivismul şi violenţa specifice acestor piese, pe care le privim printr-o perspectivă mai recentă şi mai largă, nu ne par întotdeauna justificate, deşi ele destramă o întreagă reţea de false raporturi, de compromisuri şi interese, în ultimă instanţă de mentalităţi, ele ne dezvăluie însă atmosfera şi spiritul spaniol al unei anumite epoci. Falsa onoare, răzbunarea prin sînge, fatalitatea, destinul, noţiuni generate de o morală desuetă şi şubredă constituie miezul acestor drame puternice. Preluînd tradiţiile clasice, dramaturgul dezvăluie nuanţele noi pe care le capătă trăsăturile fundamentale ale vieţii spaniole, în esenţă neschimbate în societatea contemporană lui.

Dovedind reale însuşiri, personajele lui Lorca îşi restrîng universul la dragoste. În numele ei trăiesc, suferă şi acţionează. Femeia ca receptacol poetic devine simbol de viaţă, iubire şi moarte. Ea concretizează drama iubirii, a căsniciei şi a maternităţii neîmplinite. Pasiuni mutilate, obsesive, realizate parţial, pun în evidenţă entităţi nepotrivite, pe care viaţa le-a legat : suflete rănite de neînţelegeri, de interese meschine, de lipsa încrederii, de obişnuinţe sau comodităţi. La scriitorul american gama afectelor devine mult mai amplă. În afara dragostei sînt cîntate prietenia, solidaritatea, acţiunile în vederea unui scop social, fapt ce conferă o dimensiune complexă, specifică viziunii sale asupra lumii.

În această multitudine de asemănări, de coincidenţe, dar şi de deosebiri (prezentate toate extrem de succint, căci fiecare din ele ar putea constitui un studiu de sine stătător), remarcăm că atît Lorca cît şi Hemingway sînt uniţi prin creaţia lor profund temporală, inspirată din viaţa şi neliniştile omului contemporan. Scrisă pentru om, opera lor încearcă să dea un răspuns acestor probleme. Ea ni se revelă într-un spaţiu uman specific şi într-un timp istoric net delimitat. Şi evoluţia ei are loc în funcţie de evenimentele trăite, de mediul şi de oamenii în mijlocul cărora s-au format, au meditat.

Toate deosebirile de adîncime, nuanţe sau stil ale acestor schiţe, nuvele, romane, poezii sau tragedii ale condiţiei umane, adînc înrădăcinate în cotidian, sînt explicabile prin universurile specifice care le-au generat. Ele interpretează o Spanie şi o Americă extrem de concrete, cu conflictele lor sfîşietoare, în parte ireductibile. Aspectele sociale şi structurile sufleteşti create capătă valoare de simbol.

Lorca e un colorist al expresiei, un creator al unei lumi aparte, în care descîntecul, cîntecul și vraja, fascinația și magia se împletesc strîns cu elementele realului, iar Hemingway este creatorul unei proze simple, dense și ritmate, de mare limpezime și adîncimi. Ei sînt uniți prin utilizarea simbolului, a metaforei, prin dobîndirea unui stil desăvîrșit, inimitabil. Dar, mai presus de orice, ei sînt înrudiți prin filozofia lor, prin forța pe care o emană umanismul operei. Prin intermediul acesteia au impus întregii lumi tipul de „erou american" și de „eroină spaniolă". Desprinși din realitate, dintr-un moment social-politic concret, aceștia dobîndesc caracteristicile unor structuri sufletești universal-umane, sintetizînd tipuri eterne în timp și spațiu. Ei dau răspuns problemelor majore ale lumii contemporane, grupînd aspirațiile inedite ale omului dintotdeauna și de pretutindeni către libertate, adevăr, dragoste și perfecțiune morală. Pentru acești eroi „tari" viața poate fi absurdă, dureroasă sau tragică, însă ea este mereu frumoasă. Și ceea ce ei afirmă e faptul că omului nu-i este dată decît această viață și pentru a o trăi cu adevărat trebuie să lupte, să-și depășească condiția umană.

Descoperitori ai unui real eroism, cel de zi cu zi, de ceas cu ceas, în permanenta înfruntare cu viața, cu oamenii, cu natura, Lorca și Hemingway au lăsat o operă grandioasă, de o desăvîrșită valoare etică și estetică, îndemnînd omul modern să se ridice deasupra propriilor slăbiciuni, să fie el însuși, să-și înfrîngă moartea, oricum inevitabilă. Căci „omul nu-i făcut să fie înfrînt. Un om poate fi nimicit, dar nu înfrînt".

Coïncidences thématiques et tempéramentales entre Lorca et Hemingway

Sans trouver dans la critique de spécialité aucune référence a la communauté d'ésprit des deux écrivains, l'auteur du présent étude essaye de demontrer la multitude de ressemblances qui les unient, tant par leurs œuvres que par leurs tempérament.

En partant des coïncidences de détails, quelque peu extérieures, on arrive a la découverte des similitudes d'essence, d'une vision commune sur le monde.

Dans cette recherche on accentue l'expérience de vie d'Hemingway en Espagne et de Lorca a New York, en insistant sur les œuvres qu'elles la reflète.

Les deux écrivains se rapprochent par leur préoccupation commune pour des problèmes majeures, comme par exemple : vie- amour- mort, la mort est en même temps le personnage principale dans leurs œuvres, et l'auteur insiste sur cet aspect, par l'affirmation du héros tragique moderne et de ses vertues.

Les rapprochements d'essence qui existent entre Lorca et Hemingway relèvent aussi leur personnalité bien différente.

Leur œuvre existentielle, issue de la réalité concrète de leurs pays, offre une réponse aux problèmes du monde contemporain, affirme des caractères universallement humain, en créant des types éternes dans le temps et dans l'espace.

Veridicitatea în dramaturgia romantică franceză

Despina Tomescu

Dramaturgia romantică franceză a fost produsul unei evoluții interne, literare a genului — „tragedia" sau „drama" [1] — la nivel european și național, ca și al continuei interdeterminări între societate (public și creator) și artă. Autorii romantici — Hugo, Vigny, Musset — sînt ei înșiși conștienți de aceasta. În plan literar, pînă în al doilea sfert al veacului XIX — epoca afirmării dramaturgiei romantice — clasicismul rezista încă în teatrul francez, prin creații epigonice, apărîndu-și cu dîrzenie pozițiile. În plan social avuseseră loc schimbări radicale : structurii închise a feudalismului îi luase locul societatea burgheză așezată pe o incomparabil mai largă bază socială. Literatura trebuia deschisă unui public nou, căruia nu-i mai corespundea rafinamentul static al vieții curtene în care se dezvoltase clasicismul. Doctrina romantică se va defini polemic la clasicism.

Modelul uman, social și artistic al vechii tragedii franceze, limitat și imobil, necuprinzător pentru existența contemporană, se dovedea perimat. În numele realității vii — alta decît a veacului XVII — pentru reflectarea ei în textul dramatic se ridică generația romantică : *viața adevărată* trebuie să pătrundă în teatru — este ideea comună, ca idee de bază, cu consecințe în structura concretă, generală și particulară, a sistemelor teatrale romantice. Dumas nota cu emoție retorică descoperirea esențială pentru cariera sa de autor dramatic, vizionînd piesele lui Shakespeare : „Oh ! c'était donc cela que je chercherais, qui me manquait, qui me devait venir : c'était cette vie factice, rentrant dans la vie positive à force d'art ; c'était cette réalité de la parole et des gestes qui

[1] Acordul general asupra termenului nu s-a realizat. Ceea ce denumește textul și spectacolul teatral de factură gravă, în evoluția sa din antichitate și pînă la romantici și după aceea, ceea ce s-a ilustrat adică, în diverse epoci, sub numele cunoscute de : tragedia antică, tragedia modernă — în sec. XVI—XVII în Spania, în Anglia (tragedia shakespeariană) și Franța (tragedia clasică), tragedia luministă, drama Sturm un Drang-ului, drama romantică etc. este cuprins de diverși autori fie sub denumirea generică de „tragedie" (ex. chiar Vigny, în *Lettre à lord****, în *Oeuvres completes de... Théâtre*, Paris, 1926, vol. I, p. XIV : „tragédie moderne") fie de dramă (ex. : Emile Faguet, *Drame ancien, drame moderne*, 1907).

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 3, p. 413—425, București, 1973.

faisaient, des acteurs, des créatures de Dieu, avec leurs vertus, leurs passions, leurs faiblesses, et non pas des héros guindés, impassibles, déclamateurs et sentencieux. O Shakespeare, merçi ! O Kemple et Smithson, merçi !" [2] Vigny definea noile cerinţe ale scenei franceze în sens polemic direct : „La scène française s'ouvrira-t-elle, ou non, à une tragédie moderne produisant : — dans sa conception, un tableau large de la vie, au lieu du tableau resseré de la catastrophe d'une intrigue ; /.../?"[3] căci cerinţa majorităţii publicului contemporan este „entendre et voir la verité [4]". Musset pleda, mergînd mai departe, pentru introducerea în teatru a vieţii contemporane. Hugo — scriitorul acreditat drept cel mai reprezentativ pentru teatrul romantic îşi aşează întreg edificiul dramatic pornind de la principiul pe care îl exprima răspicat în primul său manifest, socotit manifestul romantismului, prefaţa la *Cromwell* : „Le drame est un miroir où se réfléchit la nature" [5] ; principiu care va reveni în repetate rînduri în prefeţele şi declaraţiile sale pînă a ajunge să fie exprimat în faţa opiniei publice largi, depăşind sfera lumii artistice : în procesul de la Tribunalul de comerţ pentru proprietate literară Odillon Barrot, advocatul lui Hugo, declara răspicat că misiunea clientului său „était de rappeler notre littérature à la vérité, non à cette vérité de convention et d'artifice, mais à cette vérité qui se puise dans la réalité de notre nature, de nos moeurs, de nos habitudes " [6].

Romanticii pornesc deci de la statutul artei ca „oglindă" a „realităţii", a „naturii", a „vieţii". Dar reflectarea realităţii înseamnă întotdeauna, indiferent de intenţiile şi declaraţiile autorilor, reflectarea unei percepţii a realităţii şi nu a realităţii însăşi, o percepţie comună unui grup sau unei generaţii — curentul literar — sau, la alt nivel, unui individ personalitatea literară : o viziune constituită la un grad mai mare sau mai mic de obiectivitate şi, prin aceasta, cu valenţe de valabilitate mai mari sau mai mici. Intuind, romanticii în general nu vorbesc de realitate (realité), ci de adevăr (le vrai) şi viaţă (la vie) : deosebire semantică exactă între faptul existent şi percepţia faptului existent ; adevărul este o noţiune abstractă, presupune selecţie şi interpretare a realităţii, prelucrarea ei spre un punct de vedere personal esenţial ; iar viaţa (trăirea) reprezintă tot o restrîngere prin particularizare a realităţii largi. Intenţiile sau pretenţiile romanticilor nu tind — ceea ce vor încerca urmaşii — spre o imagine cu aspect de obiectivitate a realităţii ci numai spre imaginea ei „adevărată". Principiu de bază al dramaturgiei romantice este *veridicitatea*. Hugo definea cu claritate acest statut de veridicitate al artei generaţiei : arta trebuie să fie o oglindă, dar nu o oglindă plană care să slăbească razele de lumină reflectate ci „un miroir de concentration qui, loin de les affaiblir, ramasse et condensse les rayons colorants, qui fasse d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme" [7]. În opo-

---

[2] *Comment je devins auteur dramatique*, în *Théâtre complet*, vol. I, Paris, 1883, Calman Lévy, p. 15.

[3] *Lettre a lord****, *loc. cit.*, p. XIV.

[4] *Idem*, p. XVII.

[5] În *Théâtre*, vol. III, Paris, 1854, p. 178.

[6] În *Théâtre*, vol. II, Paris, 1853, p. 322.

[7] Prefaţa la *Cromwell*, *loc. cit.*, p. 178.

ziţie cu ceea ce mai tîrziu se va numi realism — socotim necesară precizarea fiindcă adeseori, ignorîndu-i-se sensul etimologic, termenul este suprapus aceluia de realism — veridicitate înseamnă a propune nu o imagine cu tendinţă de obiectivitate a realităţii ci un adevăr asupra ei; cu condiţia însă ca valabilitatea acestuia să treacă de cadrele stricte ale unei epoci anume: să nu fie numai „adevărul" unui moment istoric, ci un adevăr. Clasicismul însuşi reprezentase „adevărul" unei epoci şi se dovedea a fi, într-un nou moment istoric, o convenţie. Romanticii vor selecta şi vor prezenta alte aspecte ale existenţei care deveniseră esenţiale, „adevărate" pentru generaţia lor. Dramaturgia romantică va fi un cod pentru anumite semnificaţii: idei generale, „adevăruri" asupra vieţii.

În raport cu principiul veridicităţii, dramaturgia romantică se va structura după două modele care acoperă, în mare, unul — drama romantică, celălalt „comediile" (de fapt deloc comedii în sensul comun al termenului) şi „proverbele" lui Musset.

Primul, pornind de la Shakespeare, înţelege cerinţa veridicităţii prin complexitate: cuprinderea în dramă a aspectelor multiple, caracteristice şi contradictorii ale vieţii. Este ilustrat mai ales de Hugo — prin întindere şi prin îmbinarea continuă între explicaţia teoretică şi realizarea dramatică — dar apăruse concomitent — ceea e înseamnă că plutea în spiritul vremii — la Alexandre Dumas -père în *Christinne* şi *Henri III et sa cour* şi a fost adoptat de întreaga epocă romantică. Mai întîi, ca factori primari ai unităţii complexe a existenţei, drama trebuie să cuprindă „le grand" şi „le vrai" (modelul invocat este tot Shakespeare)[8]. De aceea, ca modalitate artistică de reflectare, drama trebuie să fie o sinteză literară a genurilor şi speciilor diverse: ea trebuie să cuprindă grotescul şi sublimul, epicul şi liricul[9]. Ca formă de artă complexă drama reprezintă genul literar caracteristic secolului, epocii moderne: ideea apărea încă din prefaţa la *Cromwell*. Revenea într-o examinare a relaţiei operei cu cerinţele publicului în prefaţa la *Ruy-Blas*. Publicul e compus din trei feluri de spectatori, fiecare cu cerinţele lui: femeile cer pasiunea, gînditorii—caractere, mulţimea—acţiune, adică, raportînd la genurile literare corespunzătoare: tragedia, comedia, melodrama. De aici rezultă „la loi du drame. En effet[...] créer et faire vivre, dans les conditions combinées de l'art et de la nature, des caractères, [...] dans ces caractères jeter des passions qui développent ceux-ci et modifient ceux-là; et enfin, du choc de ces caractères et de ces passions avec les grands lois providentielles, faire sortir la vie humaine, c'est-à-dire des événements grands, petits, douloureux, comiques, terribles, qui contiennent pour le coeur ce plaisir qu'on appelle intérêt, et pour l'ésprit cette leçon qu'on appelle la morale: tel est le but du drame"[10]. Expresia teoretică a cerinţei complexităţii este întîlnită şi la Vigny, ca aplicare directă a

---

[8] *Marie Tudor*, în *Théâtre*, vol. I, Paris, 1853, p. 251.

[9] Proclamarea dramei ca formă complexă de artă este o problemă mai largă şi stă sub semnul revendicării de ştergere a graniţelor dintre genurile literare — manifestare a celuilalt mare principiu al dramaturgiei romantice: libertatea artei; nu vom insista aici decît în măsura în care există o legătură directă cu cerinţa complexităţii ca modalitate a veridicităţii.

[10] *Théâtre*, vol. I, p. 423—425.

cerinței veridicității: „Car l'art sera tout semblable à la vie, et dans la vie une action principale entraîne autour d'elle un tourbillon de faits nécessaires et innombrables. Alors le créateur trouvera dans ses personnages assez des têtes pour répandre toutes ses idées, assez des coeurs à faire battre de tous ses sentiments" [11]. De fapt Vigny descrie astfel direct modul în care, urmînd modelului shakespearian, drama romantică franceză răspunde sarcinilor ce singură își impusese — reflectarea adevărului vieții prin cuprinderea complexității ei; majoritatea dramelor romantice — etalon rămîne tot teatrul lui Hugo — sînt construite astfel încît să cuprindă cît mai multe „adevăruri" parțiale, cît mai multe semnificații date materialului dramatic, în diverse domenii ale existenței; putem afirma că, ascuns sau manifest, conturat precis sau numai în stare informă, fiecare piesă cuprinde o semnificație umană, una socială, una istorică, și, în fine, una filozofică.

Clasicismul crease în teatru oameni monocorzi. Erau constituiți pe două coordonate, coordonatele ultime, esențiale ale ființei umane: rațiune și pasiune sau datorie și sentiment sau pasiune legitimă și ilegitimă, adică omul social și omul psihic. Dar întotdeauna, prin rezolvarea unic posibilă a dilemei tragice (de fapt, prin aceasta o falsă dilemă) ei se dovedeau a fi în realitate ilustrarea unei coordonate unice: omul social. Romantismul, ridicîndu-se împotriva schemei esențiale și convenționale, introduce un nou „adevăr" uman, o nouă viziune a omului. El neagă generalitatea convenției clasice particularizînd și orientînd deznodămîntul, deci semnificația finală, în direcție inversă. Omul romantic se constituie tot pe o contradicție, mai adîncă și mai profundă și, în mod programatic, anticonvențională în sensul bunului simț comun, între aparență și esență; aparența poate fi de natură fizică sau socială, sau amîndouă, esența este de natură psihologică. În aparență Triboulet este de două ori mizerabil: fizic — este diform și social — este bufon; se răzbună sădind în preajmă-i mizeria umană: corupînd pe rege pentru a face totul rău și diform; dar în esență Triboulet ascunde cel mai nobil sentiment: iubirea paternă. Diformitatea fizică a lui Triboulet se transformă în diformitate morală în aparența Lucreției Borgia; ea este însă contrazisă de puritatea sentimentului matern. Două regine — impunătoare în aparența lor socială, sînt sensibile și slabe femei în esența lor: Maria Tudor și Maria de Neuburg a Spaniei [12]. Sub cea mai mizerabilă aparență socială — valet — Ruy-Blas ascunde o noblețe și grandoare sufletească inegalabile care seduc o regină și pot redresa situația unui imperiu în decadență. În aparență Hernani este un bandit; în realitate este grande de Spania; ceea ce în plan sufletesc se convertește în sentimente contradictorii: ură și sete de răzbunare — iubire și aspirație către pacea împlinirii ei. Marion și Tisbé sînt niște cochete, prostituate de lux, dar sînt capabile de cea mai devotată și curată iubire. Aceeași formulă folosesc și personajele centrale din dramele lui Dumas-père: Christinne este asemeni Mariei Tudor, regina femeie; Antony este un Hernani în cadru contemporan: proscris social— osîndit prin aceasta la acțiune —, exacerbat al sensibili-

[11] *Lettre à lord***, loc. cit.*, p. XXII.
[12] *Ruy-Blas* fusese inițial intitulată *La reine s'ennuie.*

tăţii — osîndit prin aceasta la reverie şi pasiune posedantă. Lorenzaccio al lui Musset se compune şi el din două naturi contradictorii : o aparenţă contrafăcută care, însă, i-a devenit atît de intimă ca propria sa natură — superficialitate, corupţie, laşitate — şi o esenţă sufletească iniţială nobilă, convertită acum în idee fixă fără finalitate, gratuită — uciderea tiranului Florenţei. Eleonora Galigaï, mareşală d'Ancre, a lui Vigny, reia laitmotivul femeii în culmea puterii sociale. Cînd rezolvarea conflictului între esenţă şi aparenţă ţine de un resort intrinsec uman — şi nu se dezvoltă, ca în *La maréchale d'Ancre*, numai într-un sens filozofic larg : Destinul guvernînd existenţa umană — romanticii propun, polemic la clasicism, un alt „adevăr" al vieţii. Dar un adevăr la fel de relativ, la fel de legat circumstanţial de modul de existenţă al momentului, o realitate a epocii dar, în perspectivă obiectiv istorică, tot o convenţie. Victoria este a esenţei, iar esenţa este sufletul, sensibilitatea exacerbată, pasiunea tumultuoasă. În fond, şi aici contradicţia caracterelor, deşi mai plauzibilă în desfăşurarea ei, este în ultimă instanţă falsă, fiindcă rezolvarea ei este inevitabil unică : personajele acţionează iremediabil spre auto-distrugere tocmai prin sentimentul care le domină. Triboulet îşi ucide fiica mînat de sentimentul răzbunării în care circumstanţele acţiunii îi convertiseră iubirea paternă. Hernani — recunoaşte singur în final — este victima renunţării pentru iubirea doñei Sol la sentimentul-datorie al urii ereditare şi împlinirii răzbunării. Tisbé se sinucide, victimă a devoţiunii erotice ; la fel Ruy-Blas ; la fel Antony. Reginele — după năvalnica lor afirmare feminină — sînt distruse sufleteşte recucerindu-şi prin sacrificiul iubirii numai aparenţa socială : Maria Tudor, Maria de Neuburg, Christinne. Lorenzaccio, odată împlinită obsesia pentru care îşi crease a doua natură — aparenţa — este negat în amîndouă, încetează de a mai exista şi se lasă ucis.

Acestui sens uman unic dat caracterelor îi corespund în planul expresiei dramatice, la diverse nivele, mijloace specifice. În acţiune se dezvoltă prin gesturile extreme, iraţionale, vădind o totală lipsă de spirit de conservare, prin aventura continuă pe care şi-o creează şi o trăiesc personajele. La nivelul expresiei lingvistice pasionalitatea se exprimă prin lirismul abundent, uneori o verbozitate jenantă, prolixă, adeseori însă penetrant, integrîndu-se acţiunii şi semnificaţiei ei, căpătînd reale valori de expresie dramatică prin comunicarea adecvată a evoluţiei interioare, sufleteşti a conflictului, încrustat cu veritabile frumuseţi poetice.

Din punct de vedere al „adevărului" omenesc, drama romantică propune deci o convenţie, o convenţie care a fost o realitate acută a epocii — pasionalitatea dezlănţuită — dar care tocmai prin aceasta, prin prea marea ei dependenţă faţă de epocă, astăzi depăşită (nu atît în fondul cît în manifestarea ei) devine un „adevăr" istoric, o convenţie.

Cerinţei veridicităţii prin complexitate, la interferenţa între „adevărul" omenesc şi „adevărul" social îi răspunde o mai mare diversificare operată — în cadrul unei piese sau unui întreg sistem dramatic (al lui Hugo, de pildă) — la nivelul personajelor. Personajele completîndu-se astfel unele prin altele, în drama romantică franceză se realizează o schemă uman-social mult mai largă şi, prin aceasta, mult mai adevărată, decît în tragedia clasică. Acolo, într-o piesă, în afara personajului sau

personajelor supuse dilemei tragice — aceştia toţi uniformi din punctul de vedere al semnificaţiei umane — celelalte nume din distribuţie erau simple pretexte auxiliare, fără mare individualitate, pentru progresia dilemei eroilor. Comedia numai se ocupa de tipologie într-un mod totuşi destul de general: individualizarea unor mari noţiuni asupra caracterilor omeneşti — avariţia, ipocrizia, preţiozitatea etc. În drama romantică, mai întîi, personajele de prim plan, purtătoare ale semnificaţiei general-umane din al cărei punct de vedere — s-a văzut — nu se exclude uniformizarea, prezintă însă în construcţia lor concretă o nuanţare prin particularizare a coordonatelor generale (esenţa şi aparenţa). Cu statut de individualităţi uman-sociale, unul sau mai multe într-o piesă, ele sînt astfel complementare unul celorlalte — în structura unei drame sau unui sistem dramatic — spre ilustrarea complexităţii prin particular, a varietăţii în uniformitate. Tisbé şi Catarina Bragadini sînt două tipuri, tipurile esenţiale de femeie, reprezentînd, prin completarea uneia de către cealaltă „toute la femme": „la femme dans la société" şi „la femme hors de la société" [13]; regina Spaniei şi Ruy-Blas, doi poli ai unei societăţi — regina şi valetul — rezumă, prin alăturare, un întreg mod de organizare social omenească. În al doilea rînd, drama romantică îşi lărgeşte fresca psiho-socială prin individualizarea personajelor „auxiliare". Preluînd, ca formă complexă de artă, mijloacele comediei, drama se aplică astfel în tipologie, realizînd un complex microunivers omenesc. În *Ruy-Blas*, Don Saluste şi Don César — în fond personaje auxiliare ale evoluţiei acţiunii, unelte ale intrigii — au propriul statut social-omenesc; Don Saluste e curtean corupt şi egoist; Don César e nobil sărăcit, păstrîndu-şi autentica noblеţe sufletească. Reţinem apoi individualizarea printr-o singură trăsătură a unor personaje episodice aproape pentru care, menţinîndu-şi gravitatea, pensula s-a muiat în nuanţele comediei: veşnicul tomnatec îndrăgostit, supus, devotat dar în perpetuu contratimp — Don Guritan; inflexibila, întristător ridicola camerara major — ducesa d'Albunquerque. Sau în *Hernani*: Don Ruy Gomez — reconsiderarea unui vechi tip consacrat comic: bătrînul amorezat; aici iubirea lui tardivă are o gravă şi impresionantă majestate. Doña Sol — sufletul feminin inexplicabil sieşi, iubind din intuiţie pe cel mai puţin merituos aparent, cel mai demn de iubirea-i în realitate. Don Carlos — regele-om, pe undeva pandantul femeilor-regine, echilibru fragil între putere şi sentiment, între ambiţie şi dorinţă. În *Lorenzaccio* se desfăşoară într-o vastă frescă populaţia Florenţei, de la nobilimea opusă tiraniei — şi aici în cadrul grupului intervin nuanţările individualizatoare — în frunte cu Filip Strozzi, fire reflexivă, fără certitudini, intelectual inapt de acţiune, şi fiii săi — fiecare cu propria-i nuanţă caracteristică, pînă la Ricciarda Cibo, femeie incapabilă de bine şi de rău, inconstantă, slabă şi dezorientată, la cardinalul Cibo — ambiţia pîndind şi înaintînd spre realizare, pînă la reprezentanţii păturilor de jos: giuvaergiul şi negustorul de mătăsuri. Şi s-ar putea desfăşura astfel în continuare toate dramele romantismului francez. Cerinţa veridicităţii prin complexitate este, de astă dată, împlinită.

---

[13] *Angelo*, în *Théâtre*, vol. III, p. 3.

În seria „adevărurilor" vieții componente ale dramei romantice franceze există și o semnificație social-politică dată materialului istoric. În general, autorii se feresc a o specula concret în funcție de cerințele momentului, a-i da o valoare actuală imediată. Hugo declarase public: „Que la police sache une fois pour toutes que je ne fais pas des pièces à allusion" [14] și chiar refuzase reprezentarea îndată după instaurarea monarhiei din iulie a lui *Marion Delorme*, piesă interzisă de cenzura Restaurației, pentru a nu fi cumva pusă în legătură directă cu căderea Burbonilor și a fi socotită o pledoarie, sub forma unei alegorii istorice, împotriva vechii monarhii. Totuși contemporanii și urmașii au găsit în unele locuri sensuri direct în legătură cu actualitatea [15]. Cu tot ceea ce se poate astfel fragmentar descoperi, totuși pe ansamblu legătura directă cu politica și situația socială a momentului nu se întîlnesc și, în nici un caz nu sînt expres intenționate. Semnificațiile, valorile social-politice cuprinse în dramă au un caracter general, rămîn în domeniul ideilor mari, al „filozofiei" social-politice. Dar, normal, această ideologie generală este totuși ideologia momentului istoric. Marile semnificații din dramele romantice sînt ideile cele mai actuale, cele mai caracteristice — chiar dacă valabilitatea lor depășește cadrele epocii — romantismului. Pentru mai toate piesele în discuție „adevărul" social-politic este democratismul, ilustrat sub diverse forme în fiecare. *Cromwell* poate fi, între altele, și înfrîngerea unei forme de guvernare deschis antidemocratică: monarhia. *Le roi s'amuse* este ilustrarea implicit tendențioasă a absolutismului regal, a orînduirii feudale corupte și inechitabile. *Marion Delorme* — a arbitrarului absolut al aceleiași orînduiri. Un sens similar, mai puțin limpede e drept, poate avea *Henri III*: arbitrarul unei societăți în care monarhia își dispută puterea cu marea nobilime. *Ruy-Blas* este pledoaria pentru sociologia meritului înăbușită de cea mai strictă și mai îngustă organizare medievală: feudalismul spaniol. Aceeași revoltă a individului împotriva societății, societate la fel de închistată în prejudecăți — în *Antony*. *Les Bourgraves* reia prezentarea stratificării sociale nedrepte, bastardă și generatoare de nefericire: sclava, feudalii și împăratul. *Lorenzaccio* este „un débat politique éternel" dar nu mai puțin caracteristic romantic: „le Contre-Un en face du Prince", dezvoltat într-o serie întreagă de întrebări-probleme: este servitutea voluntară? care sînt limitele tiraniei? care este calea ce trebuie luată: refuzul, revolta, tiranicidul, chemarea străinului? [16]

---

[14] *Théâtre*, vol. II, p. 188.

[15] *Marion Delorme* a fost interzisă tocmai pentru prezentarea unui nereușit exemplar al familiei regale Burbone. În *Le roi s'amuse* cenzura a descoperit un vers care ar fi țintit aluziv direct persoana regelui. S-a socotit apoi *Les Bourgraves* a fi un simplu pretext simbolic pentru întoarcerea împăratului din insula Elba. În *Lorenzaccio* s-ar întîlni, pe de o parte, spiritul și opiniile tineretului, „copiilor secolului", sub monarhia din iulie, apoi nemulțumirile și atitudinile populare din același timp; în fine, instalarea unui nou duce după uciderea inutilă a vechiului tiran poate însemna că Musset vrea să convingă „les banquets patriotiques que la chute de Louis Philippe ne changerait rien?" (André Lebois, *Analise spectrale de Lorenzaccio*, în *Vues sur le théâtre de Musset*, 1966, Aubanel, p. 44 și 117). În ceea ce-l privește pe Vigny, la el teza socială este direct și programatic exprimată în dramă, recunoscînd că drama trebuie să fie o fabulă pentru ideile actuale; *Chatterton*: societatea este intolerantă și neînțelegătoare cu adevăratul poet.

[16] André Lebois, *op. cit.*, p. 125.

Din punct de vedere al „adevărului" social-politic situația dramei romantice este deci, în mare, aceeași : uniformizarea prin semnificația generală, prin „adevărul" ultim ilustrat, într-o prezentare concretă diversificată, într-un mod propriu particular de a integra problema de la piesă la piesă, într-o prezentare a complexității prin particularitate.

Caracteristic romantismului și dramei romantice în special este istoricitatea. Cu excepția „comediilor și proverbelor" lui Musset, în contextul teatrului romantic o singură piesă se sustrage istorismului — *Antony* — fiind, de fapt, premergătoare unei direcții ulterioare din teatrul francez — drama actualității pe care o va ilustra Dumas-fils. Punctul de pornire al istoricității este tot polemica la clasicism. Clasicismul pentru care istoria — în special antichitatea, pentru a cărei preferință codurile erau categorice — era un pretext fără valoare sub raportul individualității ca moment în dezvoltarea societății omenești; anticii clasicilor erau perfecți curteni pentru curtea Regelui Soare. Istoria era o perfectă convenție. Drama romantică își propune — nou aspect al cerinței veridicității — să refacă o epocă istorică, să comunice un „adevăr" istoric. Documentarea strictă face parte din preliminariile pregătitoare pentru o piesă și Hugo își publică chiar spre demonstrare, într-un loc, serioasa listă bibliografică consultată spre realizarea dramei (*Marie Tudor*), avînd grijă a avertiza că situația fiecăreia dintre piesele sale este similară [17]. Manifestul romantic, prefața la *Cromwell*, teoretizează pornind de la aceleași valori ale veridicității : ceea ce poetul trebuie să prezinte „ce n'est pas le beau mais le caractéristique"; în domeniul istoriei, de aceea, este obligatorie culoarea locală, nu numai ca element exterior, ci interior, ca spirit caracteristic unei epoci, ca atmosferă [18]. Interesul și aplicația pentru reflectarea unui adevăr istoric sînt constante. Însă, cu toată ambiția de reconstituire interioară a unui spirit, nu numai a unui decor istoric, romanticii, poate cu excepția lui Musset în *Lorenzaccio*, se aplică mai mult pentru culoarea locală a epocii alese, pentru exactitatea detaliilor [19], decît pentru autentica atmosferă interioară a acesteia. Unor vremi apuse ei transmit și integrează sentimentele și ideile lor; romanticii interpretează spiritul momentului istoric ales din propria lor perspectivă. Chiar cînd își propun și declară expres intenția reconstituirii unei epoci — de exemplu, Hugo în *Hernani* și *Ruy-Blas* : ascensiunea și decadența monarhiei în Spania; *Les Bourgraves* : epoca luptei pentru supremație între monarhie și feudalii germani — ceea ce se realizează este, normal, o viziune asupra epocii istorice respective și nu însăși acea epocă. Totuși, din acest amalgam de detaliu istoric concret și pitoresc în decor și comportamentul exterior și de atmosferă interioară romantică rezultă niște imagini nu veridice, dar plauzibile ale vechilor vremi. Și

---

[17] *Théâtre*, vol. I.

[18] *Loc. cit.*, p. 179.

[19] Uneori chiar se face abuz, depășind „caracteristicul". Cu pretenția de „réssusciter des hommes et rebâtir un siècle", Dumas făcea exces de detaliu istoric în *Henri III*, ceea ce este valabil și pentru *Les Bourgraves* ai lui Hugo, unde „caracteristicul" se transformă în decorativ sau depășește echilibrul semnificațiilor printr-o hiperdezvoltare. Același Hugo nu ezita să pună pe seama cerinței de veridicitate istorică abundența procedeelor artificioase de melodramă folosite în piesele sale cu subiect italian — coridoare, uși și chei secrete, otrăvuri etc. — demonstrația se făcea cu citații istorice bogate.

— paradoxal — Franța lui Francisc I (*Le roi s'amuse*) și Ludovic al XIII-lea (*Marion Delorme*), deși nu sînt Franța lui Francisc I și Ludovic al XIII-lea, pot fi socotite, în convenția artistică, fără flagrantă contradicție, și drept ceea ce au vrut să fie; la fel Padova încrîncenată sub dominația tiranică a Veneției (*Angelo*), la fel Italia sub spectrul negru al Borgiilor (*Lucrèce Borgia*), la fel Spania ascensiunii și decăderii Casei de Austria (*Hernani* și *Ruy-Blas*), Franța frămîntată de lupta pentru supremație în timpul minoratului lui Ludovic al XIII-lea (*La maréchale d'Ancre*). Cea mai plauzibilă imagine istorică, construită cu fidelitate după modelul shakespearian, prin întinderea largă și cuprinderea complexă a componentelor ei, ca și prin încercarea de investigație psiho-istorică autentică, este *Lorenzaccio*. Așadar, în drama romantică „adevărul" istoric rămîne tot o convenție, o convenție evidentă, dar mai largă și mai plauzibilă decît în teatrul clasic.

Uneori, prin însumarea tuturor acestor semnificații, tuturor acestor „adevăruri" dintr-o piesă sau din mai multe, reiese un „adevăr" la o treaptă mai înaltă de generalizare, un „adevăr" pe care l-am putea numi filozofic, o concepție generală asupra vieții. Providența sau fatalitatea existenței sînt sensurile filozofice ale pieselor lui Hugo — o indica singur[20]. Soarta lui Triboulet, propagator al viciului dar care își apără cu egoism puritatea vieții fiicei sale, este guvernată de o lege providențială, stînd sub semnul blestemului lui Saint-Vallier [21]. Tot ceea ce Triboulet încearcă a face împotriva altora se întoarce împotrivă-i: vrea să răpească pentru rege pe doamna de Cossé și-și răpește fiica; întinde o cursă sîngeroasă regelui spre a se răzbuna și fiica lui îi cade victimă. Același sens providențial în *Lucrèce Borgia*: apărîndu-și cu sălbatecă pasiune maternă fiul și prigonindu-și cu sălbatecă ură dușmanii, Lucreția nu se poate sustrage în ultimă instanță pedepsei providențiale; își ucide fiul și este ucisă și blestemată de el. Maria Tudor este supusă fatalității sub forma datului social istoric: regina nu poate salva bărbatul pe care femeia îl iubește. Aceeași fatalitate planează și asupra destinelor reginei spaniole și lui Ruy-Blas; ca și asupra banditului nobil Hernani. Sub semnul fatalității stau Tisbé și Marion Delorme. Iar *Les Bourgraves*, care se voia o sinteză a operei teatrale a lui Hugo, așeza alături fatalitatea de providență, silind-o pe prima a se lăsa învinsă de cea de a doua, ca o „grande et morale conclusion" [22]. Prin însumarea tuturor „adevărurilor" din *Lorenzaccio* — s-a observat — rezultă o „comedie umană", o comedie umană cu valori filozofic simbolice eterne [23]. Pentru Vigny drama trebuia chiar să fie „une fable philosophique" [24] și dacă în *Chatterton* sensul fabulei ni se pare prea restrîns pentru a-l putea considera filozofic, fiind mai mult o particulară pledoarie-acuzație socială, *La maréchale d'Ancre* ia, într-adevăr, pe ansamblu, o valoare filozofică: „Au centre du cercle qui décrit cette composition un regard sûr peut entrevoir la Destinée, contre laquelle nous luttons toujours, mais qui l'emporte sur nous dès

---

[20] *Théâtre*, vol. II, p. 171.
[21] *Ibidem*.
[22] *Les Bourgraves*, în *Théâtre*, vol. II, p. 355.
[23] Lebois, *op. cit.*; se afirma chear că *Lorenzaccio* ar premerge astfel existențialismul.
[24] *Théâtre*, vol. II, p. 3.

que le caractère s'affaiblit ou s'altère, et qui, d'un pas très sûr, nous mène à des fins mystérieuses, et souvent à l'expiation, par des voies impossibles à prévoir [25]".

Semnificaţia ultimă, filozofică, a dramei romantice constă deci în descifrarea marilor resorturi existenţiale. Viziunea filozofică a romanticilor este însă, poate cu excepţia lui *Lorenzaccio*, la fel de strict circumscrisă epocii : este o viziune a subiectivităţii, a fanteziei şi iraţionalismului caracteristice. Valabilitatea „adevărurilor" filozofice din drama romantică nu depăşeşte nici ea cadrele unei epoci a cărei expresie direct determinată este. Se aşează astfel, din perspectivă istorică, sub semnul convenţiei.

Rezultă asupra modelului de dramaturgie romantică care-şi propune realizarea veridicităţii prin complexitate că : faţă de clasicismul cu care se constituie în opoziţie, o cuprindere mult mai largă a vieţii, prin însumarea multiplă şi mai nuanţată a aspectelor ei complexe, şi, implicit, prin aceasta, o mai mare veridicitate este incontestabilă dramei romantice ; în ciuda intenţiilor şi declaraţiilor autorilor, drama romantică este, în „adevărurile" exprimate asupra vieţii, expresia momentului, a unei viziuni particular istorice asupra existenţei în general şi aspectelor care o compun, este, văzută în perspectivă, expresia unei convenţii.

Aceste semnificaţii, aceste structurări ideatice sînt perfect incluse desfăşurării dramatice propriu-zise şi uneori sînt atît de puţin evidente încît, fără declaraţiile prealabile de intenţii ale autorilor lor, poate nici nu le-am percepe. La vizionarea sau lectura pieselor de către publicul neavizat de atunci sau de apoi nu credem că s-au dedus ca atare „adevărurile" teoretice parţiale sau generale incluse, ci manifestările lor. Nu s-a reţinut, spre exemplu, contradicţia umană esenţială între esenţă şi aparenţă, ci manifestarea rezultantă a ei, erupţia pasiunii. Ceea ce era captat era spiritul epocii în care trăiau autorii şi spectatorii care se degaja din piesă — nu sintezele lui — cu expresia lui : spectacolul prezentat. În acest sens, primele piese ale lui Dumas-père — *Christinne*, *Henri III*, *Antony* — ale căror sensuri interioare sînt mult mai puţin probabile decît la Hugo, Musset, Vigny, sînt (şi au fost ca atare apreciate în epocă) la fel de caracteristic drame romantice ca ale celorlalţi autori. Ca expresie a spiritului vremii spectacolul — manifestare concretă a unei concepţii asupra existenţei — este realizat corespunzător, are anumite caracteristici. Imaginaţiei debordante, setei de romanesc şi de acţiune febrilă, idealismului şi tumultului trăirii îi corespund preferinţa pentru întîmplări neobişnuite, complicaţiile şi deznodămintele neverosimile şi recuzita nelipsită a uşilor, scărilor, camerelor, nişelor secrete şi camuflate, a otrăvurilor şi contraotrăvurilor, a pumnalelor, a filtrelor şi a magiei, a batistelor şi a scrisorilor etc., înscenările insolite, gesturile formidabile sfidînd bunul simţ comun, lirismul şi retorismul revărsat tumultuos. Sînt aspecte demult aşezate între caracteristicile spectacolului romantic, mijloace mult folosite în melodramă fără a le dubla însă de semnificaţiile interioare ale dramei romantice, caracteristici despre care s-a vorbit în nenumărate rînduri şi asupra cărora nu mai este necesar

[25] *Ibidem.*

a detalia. Acestea crează însă dramei, aşezată din nou în perspectivă istorică, un aspect artificios, uneori neverosimil. Astfel că spectacolul romantic însuşi, ca manifestare a spiritului romantic, corespunzînd în mod relativ — pentru o epocă anume — cerinţei veridicităţii, o contrazice din perspectiva valorii ei generale.

Celălalt model al veridicităţii în dramaturgia romantică este ilustrat de „comediile şi proverbele" lui Musset. Este la antipodul modelului complexităţii prezentat înainte. Metoda lui Musset poate fi definită ca veridicitate prin esenţializare. Ea constă în îndepărtarea tocmai a tuturor aspectelor complexităţii existenţei, a tuturor implicaţiilor concrete şi determinărilor stricte, descoperind şi propunînd adevăruri umane esenţiale, general valabile prin puritatea lor în timp şi spaţiu. În comparaţie cu evidenţele particular-tipice, cu aspectele grave în marile lor contraste din dramele celuilalt model, Musset se ocupă de lucrurile aparent mărunte în existenţă fiindcă sînt ascunse de viaţa socială comună : ele reprezintă esenţa ultimă a omului ca fiinţă psiho-socială unitară. Pentru Musset femeia nu se mai defineşte, de exemplu, în relaţia ei cu societatea (femeia-regină, sau femeia de societate sau femeia în afara societăţii), ci femeia la diferite vîrste, în diferite situaţii posibile, indiferent de timp şi spaţiu : reveriile romanţioase ale tinerelor (*A quoi rêvent les jeunes filles*) „capriciile", adică resorturile inexplicabile, ilogice ale sufletului feminin (*Les caprices de Marianne*), femeia în tot ce are ea angelic şi demonic (*Barberinne*) etc. Voind a ilustra în majoritatea cazurilor o idee — situaţie de viaţă — pe care „proverbele" şi-o propun încă din titlu, unele din piesele lui Musset constituie însă o dezbatere complexă de viaţă atunci cînd depăşesc proverbul iniţial, dar rămîn întotdeauna în aceleaşi limite ale esenţialităţii. *André del Sarto* este drama învinsului în amîndouă marile resorturi ale vieţii : social — profesia — şi sufletesc — prietenia şi iubirea. *Les caprices de Marianne* merge dincolo de indicaţia titlului — capriciul feminin — la schiţarea a două ipostaze ale eului masculin : visătorul şi întreprinzătorul (în piesă sînt două personaje, în realitate este o ipostază dublă a individului). *On ne badine pas avec l'amour* îşi ilustrează, evident, titlul dar îl depăşeşte : este o dezbatere mai largă a problemei dragostei în general, pornind de la a iubi sau a nu iubi? Dragostea este o lege firească căreia oamenii nu trebuie să i se sustragă şi „gluma" ispăşită este de fapt un hybris, încercarea iniţială a eroilor de a nu se supune legii firii — dragostea. *Il ne faut jurer de rien* se transformă, dincolo de generalitatea proverbului, într-o pledoarie plină de sensibilitate, adevăr şi parfum pentru iubire.

Datul social şi istoric nu preocupă pe Musset. Localizările, atunci cînd există, sînt vagi, simplu pretext fără nici o consecinţă în piesă. Autorul indică uneori că scena se petrece la Florenţa (*André del Sarto*), sau Neapole şi personajele poartă „costume italiene din timpul lui Francisc I" (*Les caprices de Marianne*), sau la München (*Fantasio*), Veneţia (*La nuit vénitienne*), sau, mai vag, într-un mic orăşel" (*Le chandelier*), la Paris şi apoi „la castelul baroanei" (*Il ne faut jurer de rien*), „dans la chambre à coucher de Mathilde" (*Un caprice*), „un petit salon" (*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermé*) ; dar oricare dintre piese se poate

petrece oriunde și oricînd fără ca nimic — în afară de decor și costume la o eventuală montare scenică — să fie schimbat.

Nu se poate nega unora dintre aceste piese cel puțin recompunerea unei viziuni mai complete asupra societății omenești, a unei atmosfere. Dar este o atmosferă general umană. Este complexă tot într-un sens esențial : cuprinde, mai întîi, fațetele opuse — dar la modul esențelor — ale vieții : gravul și comicul. În drama spre care evoluează *On ne badine pas avec l'amour* există, spre exemplu, figurile comice ale unei Dame Pluche, preceptorului, abatelui. Apoi s-ar putea detașa niște individualizări de personaje, dar e vorba de niște individualizări vagi, la fel de general esențiale, fiecare dintre acestea fiind mai repede un gen, un tip uman, o esență, deloc un tip social. Există în *On ne badine pas avec l'amour* : o fată cu educație — contrafăcută, și o fată simplă, un tînăr, un tată, un preceptor, un abate, o guvernantă și nu un anume tată, abate, preceptor, din anume țară sau epocă. Sau, în *Le chandelier* apar veșnicele tipologii : soțul bănuitor, amantul — ofițer, adoratorul secret de poziție socială modestă dar tînăr și generos, femeia — eterna femeie : adulteră dar îndrăgostită, mincinoasă dar sensibilă, perfidă dar dezorientată.

Nota dominantă a exprimării artistice a acestor adevăruri este, în primul rînd, — așa cum s-a observat adesea — totala nepăsare pentru legile dramatice. Musset nu-și destinase piesele scenei ci lecturii, „spectacolului într-un fotoliu". Este un teatru poetic, dominat de mișcarea interioară convertită în lirism, decît de aceea exterioară — acțiunea. Este caracteristică apoi gravitatea reținută, aproape impersonală, cu care este condusă dezbaterea. Totul decurge parcă din sine, din interiorul faptului imaginat, fără nici un artificiu ajutător, fără nici o convenție. Sinceritatea și autenticitatea sînt totale.

Imaginea vieții ce se recompune astfel, purificată prin esențializare atît în idee cît și în expresie, corespunde cerinței veridicității, pusă programatic de teatrul romantic : veridicitatea lui Musset nu mai este limitată în valabilitatea ei la o epocă istorică anume ; adevărurile lui au o valoare generală.

Le véridique dans la dramaturgie romantique française

L'article se propose l'analyse de la dramaturgie romantique française du point de vue de la relation entre une exigence de principe et sa réalisation pratique, dans le cadre nommé. En partant des exigences d'un public nouveau, plus nombreux et plus varié que celui des tragédies classiques, les auteurs romantiques établissaient dans leurs déclarations de principe, comme un élément fondamental de la nouvelle dramaturgie, la veracité. Precisions le sens du terme : veracité ne signifie pas une image objective de la realité, mais une vision de celle-ci, une image vraie, la communication d'une vérité sur la réalité, à condition que cette vérité ait une valabilité générale. Donc, elle doit dépasser les limites strictes de la conception d'une époque, elle doit être la vérité et non pas une vérité historique.

L'auteur de l'article découvre deux modèles de réalisation de cette exigence de la véracité dans le cadre de la dramaturgie romantique française. Le premier, le drame romantique tente la réalisation de la véracité par le truchement de la complexité. Il additionne

une série de significations — des vérités partiales — sur l'éxistence : une signification humaine, une autre socio-politique, historique et généralement philosophique. Ce sont, pour la plus part, des conceptions qui représentent l'époque, des vérités d'époque et non pas des vérités. En desirant la véracité, le drame romantique — à l'exception, peut être, de *Lorenzaccio* de Musset — réussit, par rapport au classicisme, une plus large saisie des aspects de l'existence, mais ne nous propose que quelques „vérités" limitées historiquement et qui deviennent, par la perspective historique, des conventions.

Le deuxième modèle, représenté par „les Comédies et les Proverbes" de Musset, se propose la réalisation de la véracité par un travail sur l'essentiel. En écartant les strictes déterminations, par un débat sur l'essence de l'existence, vue par les aspects généraux, ce modèle correspond ainsi aux exigences programatiques de la dramaturgie romantique française : la véracité.

Mitul lui Orfeu în poezia lui Eminescu

Gh. Ceauşescu

Puţine personaje mitologice s-au bucurat de un destin atît de favorabil pe cîmpurile artei şi literaturii universale ca miticul poet antic Orfeu, fiul muzei Calliope. Înzestrat cu miraculoasa putere de a atrage prin cîntecul său pădurile şi apele, de a îmblînzi fiarele sălbatice, de a potoli furtunile, de a pune în mişcare pietrele, deci de a însufleţi materia inanimată, creator al misterelor, legendarul poet trac este prezent din antichitate şi pînă în zilele de azi în toate genurile şi speciile artistice. Mitul lui Orfeu a devenit de mult o temă asupra căreia artiştii, fie ei scriitori, compozitori, pictori etc., îşi exercită talentul. Orfeu reprezintă în viziunea artistică simbolul poetului care dezleagă marile mistere ale cosmosului şi zugrăveşte în cîntecul său realităţile ultime ale universului. Tragica poveste de dragoste a lui Orfeu şi a Euridicei, încercarea zădarnică a cîntăreţului de a-şi readuce soţia din întunecata lume a lui Hades a atras prin patetismul ei fantezia multor creatori de artă. În această ipostază Orfeu este simbolul adevăratului îndrăgostit.

Antichitatea greco-latină şi-a cinstit cum se cuvine poetul legendar, iniţiator al artelor. Originea şi epoca în care a trăit sînt învăluite în mister şi uneori existenţa sa reală este pusă sub semnul întrebării de către filozofii greci. În jurul numelui său se creează însă un adevărat cult şi în numele lui se scriu nenumărate opere poetice, în cele mai multe cazuri cosmologii[1].

Două valori simbolice are personajul Orfeu în tratarea literară a mitului în antichitate. Cea mai răspîndită şi care a şi fost valorificată mai tîrziu, îl prezintă pe Orfeu drept simbolul artistului autentic. Exemplele sînt atît de numeroase încît nu mai este necesar să ne oprim asupra acestui aspect. A doua este mai puţin răspîndită : Orfeu este primul om care a avut revelaţia ireversibilităţii morţii. În tragedia lui Seneca *Hercules pe*

---

[1] Pentru mitul lui Orfeu cf. art. lui C. Ziegler, *Orpheus*, în P.W., vol. 18, 1, col. 1200–1316 şi cel al lui P. Monceaux, în *Daremberg-Saglio*, vol. IV, 1, p. 241–246.

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 3, p. 427–435, Bucureşti, 1973

muntele Oeta corul impresionat de suferințele lui Hercules rostește, citîndu-l pe Orfeu, în termeni de aforism legea supremă a cosmosului :

„Verum est quod cecinit sacer
Thressae sub Rhodopes iugis
aptans Pieriam chelyn
Orpheus Calliopae genus,
aeternum fieri nihil".
(v. 1031—1035)

Fiul muzei Calliope coborîse în infern în încercarea de a o reînvia pe Euridice dar, în urma încălcării condiției puse de Persephone, de a nu se întoarce să își vadă soția mai înainte de a părăsi lumea lui Hades, Orfeu pierde răsplata cîntecului său, prin care reușise îmblînzirea divinităților infernale (cantus praemia perdidit :/quae nata est iterum perit). Dezesperat din cauza eșecului, legendarul poet trac le cîntă geților următoarele adevăruri :

Leges in superos datas
et qui tempora digerit
quattuor praecipitis deus
anni, disposuit vices ;
nulli non avidi colus
Parcas stamina nectere :
quod natum est, poterit mori
(v. 1093—1099) [2].

Pesimist, corul confirmă legea universală enunțată de Orfeu și prevestește că pînă și cosmosul, cu toată aparența lui de trăinicie, va pieri într-o zi în urma unui cataclism care va dizolva legea atracției universale și va dezagrega sistemele stelare.

În poeziile lui Eminescu Orfeu apare adesea, dar uneori numai în mod accidental, fără ca poetul român să confere o semnificație deosebită mitului. Cînd luceafărul i se adresează Demiurgului pentru a obține dezlegarea de nemurire, acesta îi răspunde printre altele, arătîndu-și puterea :

„Vrei să dau glas acelei guri,
ca dup-a ei cîntare
să se ia munții cu păduri
și insulele-n mare ?"

Aluzia la mitul orfeic este evidentă. Alt exemplu : în *Scrisoarea V* se găsesc următoarele versuri :

În zădar boltita lyră ce din șapte coarde sună
tînguirea ta de moarte în cadențele-i adună"

Ori, inventatorul legendar al lirei cu șapte corzi este Orfeu (cf. Servius, coment., *La Eneida*, VI, 645 : „/. . . /*reliqui sonus septem sunt, quorum sonum deprehendit Orpheus, unde uti septem fingitur chordis*) ; lira simbolizează armonia celor șapte planete.

---

[2] Textul versului 1099 este nesigur ; conjectura cea mai plauzibilă ca sens îi aparține lui Birt : *quod natum est, opus est mori.*

Două fragmente din poemele lui Eminescu conțin semnificații referitoare la Orfeu de natură să ne rețină atenția. Primul se află în *Memento mori* în episodul Grecia. După ce a descris în prima parte a episodului edenul grec, sinteză a gîndirii milenare a oceanului, creație a cadrului natural senin, și a zugrăvit arta greacă drept un reflex al simfoniei elementelor naturii[3], Eminescu arată că prăbușirea civilizației Eladei s-a produs printr-un act deliberat al lui Orfeu, care își azvîrle harfa în mare. Orfeul eminescian se află la malul mării :

„Iar pe piatra prăvălită lîngă marea'-ntunecată
stă Orfeu — cotul îl razim pe-a lui arfă sfărîmată...
ochiu-ntunecos și-ntoarce și l-aruncă aiurind
cînd la stelele eterne, cînd la jocul blînd al mării
glasu-i ce-nviase stînca, stins de-aripa disperării,
asculta cum vîntu-nșală și cum undele îl mint"
(Vol. IV, p. 121, v. 319—324)[4].

Eminescu îl zugrăvește pe Orfeu după călătoria sa în lumea umbrelor. El are „arfa sfărîmată", deoarece în confruntarea cu moartea ea fusese învinsă ; glasul „ce-nviase stînca" este „stins de-aripa disperării" și ochiul este „întunecos" din același motiv. Își întoarce privirea „cînd la stelele eterne, cînd la jocul blînd al mării" și ascultă „cum vîntu-nșală și cum undele îl mint" ; sensul acestor versuri, este următorul : Orfeu, care reușise să anime materia neînsufletită, a avut convingerea că și reînvierea este posibilă cu ajutorul artei ; nereușita îl face să descopere adevărul suprem : că moartea este de neînvins, în timp ce elementele naturii (stelele eterne, marea, vîntul) dau o iluzie vană a eternității. Orfeu reprezintă conștiința umană devenită conștientă de propria sa perisabilitate.

O altă problemă o constituie dispariția civilizației grecești. Un act deliberat al lui Orfeu, aruncarea harpei, îi pune capăt. El săvîrșește acest act după ce a ajuns la concluzia enunțată mai sus. Inițiatorul legendar al misterelor se afla în fața unei alternative : să arunce harpa sa în haos sau în mare. În primul caz, „arfa-i de cîntări îmflată" ar fi provocat o migrație a întregului cosmos și ar fi generat, din „văi de chaos", „colonii de lumi pierdute", asemenea νοῦς-ului lui Anaxagoras, care extrage cosmosul din nedefinit (haos).

„De-ar fi aruncat în chaos arfa-i de cîntări îmflată,
Toată lumea după dînsa, de-al ei sunet atîrnată,
Ar fi curs în văi eterne, lîn și-ncet ar fi căzut/.../
(IV, 121, 325—327)

Și în urmă-le-o vecie din nălțimi abia-văzute
Și din sure văi de chaos colonii de lumi pierdute
Ar fi izvorît în rîuri într-un spațiu despopulat".
(IV, 121, 331—333)

---

[3] Pentru amănunte cf. studiul nostru *Imaginea Greciei și a Romei antice în poemul „Memento mori" de M. Eminescu*, în *Studii de literatură universală și comparată*, București, 1970, p. 142—148.

[4] Alte interpretări ale fragmentului la T. Vianu, *Imaginea Greciei în „Memento mori" de Eminescu*, în *Studii de literatură universală și comparată*, București, 1967, p. 580—581 ; recent E. Tacciu, *Mitologia romantică*, București, 1973, p. 144.

Și în această ipoteză totul s-ar fi sfîrșit, căci există o lege implacabilă a pieirii :

„Dar și ele-atrase tainic ca de-o magică durere
Cu-a lor roiuri luminoase dup-o lume în cădere
S-ar fi dus. Nimic în urmă — nici un àtom luminat".
(IV, 121, 334—336)

Orfeu nu recurge la această variantă, ci aruncă harpa în mare. Rezultatul este că toată gîndirea Greciei, atrasă de cîntarea „veșnic dureroasă", cum apare într-una din variante, o urmează în „halele oceanici" :

„De-atunci marea-nfiorată de sublima ei durere,
În imagini de talazuri, cînt-a Greciei cădere
Și cu-albastrele ei brațe țărmii-i mîngîie-n zădar".
(IV, 121, 340—342)

Ceea ce distruge civilizația elină este conștiința pieirii implacabile. Cîntecul harpei lui Orfeu este un cîntec al morții, și el mai răzbate din mare „în imagini de talazuri". Ultimele trei versuri citate apar aproape identic în episodul Dacia, după descrierea înfrîngerii divinităților autohtone de către zeii olimpici ; Zamolxe împreună cu suita sa se retrag în mare ; aceasta

„/.../ înfiorată de adînca ei durere,
în imagini de talazuri cînt-a Daciei cădere
și cu-albastrele ei brațe țărmii-i mîngîie duios".
(IV, 137, 856—858)

Deosebirea dintre cele două fragmente este că, în primul, marea mîngîie țărmii Eladei într-un efort zădarnic de a reînvia civilizația greacă, asemeni efortului pe care îl face Okeanos în sonetul Veneția : „miresei dulci i-ar da suflarea vieții, /izbește-n ziduri vechi sunînd din valuri". Reînvierea civilizației grecești este deci în mod iluzoriu posibilă, în timp ce în fragmentul din episodul Dacia, marea „țărmii-i mîngîie duios", ceea ce sugerează resemnarea în fața unui destin ineluctabil.

De ce aruncă Orfeu harpa în mare și nu în haos ? După cum rezultă din versurile eminesciene, aruncarea ei în haos ar fi determinat o escatologie totală. Aruncarea în mare are ca efect dispariția civilizației grecești. Fiecare civilizație înseamnă o experiență pentru dobîndirea nemuririi. Cînd recunoaște eșecul celei grecești, Orfeu a pus capăt Eladei. Aruncarea harpei în mare lasă însă cale deschisă altor experiențe, fapt ce nu ar fi fost posibil în cazul apocalipsului generat de migrația cosmică a harpei orfeice.

Ultima strofă apare ca o ipoteză conclusivă. Poetul se întreabă dacă nu cumva noi nu auzim din pleiade armonia harpei orfeice, dacă nu cumva „trăim pe-o lume ce pe nesimțite cade". El simte lumea pătrunsă de „o durere lungă, vană", ceea ce-l determină să afirme că noi „în văi de chaos ne-am pierdut de mult... de mult". În acest caz, întreg pămîntul urmează threnosul harpei orfeice, deoarece nimic nu se poate sustrage legii universale a morții.

★

Variantele poeziilor lui Eminescu, publicate integral de Perpessicius, au fost uneori utilizate de exegeți pentru înțelegerea și clarificarea

fragmentelor mai complicate ale poeziilor antume sau ale variantelor, așa-zise definitive, ale postumelor. Interesul lor depășește însă de multe ori această utilizare. Cantitatea enormă de muncă depusă de Eminescu pentru elaborarea poeziilor sale — efortul creator se prelungește adesea pe un răstimp de mai mulți ani — este un fapt bine cunoscut. Fragmente întregi din variante au fost publicate de poet ca poezii de sine stătătoare (cf. de pildă *Rugăciunea unui dac* care inițial apare în unele versiuni ale poemului *Gemenii*), sau unele versuri și strofe au fost încorporate în alte poeme, ce nu aveau nici o legătură cu cel pentru care fuseseră concepute inițial. (cf. *Luceafărul* unde apar strofe din *Și oare tot n-ați înțeles*). Așadar, de multe ori, variantele eminesciene pot fi analizate ca orice poezie, interesul lor depășind simpla critică de text sau studiul laboratorului de creație al poetului. Cu alte cuvinte, multe dintre ele au o valoare artistică în sine, ceea ce implică discutarea lor din punct de vedere estetic[5].

Astfel stau lucrurile cu varianta A^1 ms. 2283, 151v.—141v., publicată de Perpessicius în volumul V, p. 436—445, variantă mai amplă decît textul definitiv, publicat de același în vol. IV p. 412 și de D. Murărașu în vol. III, p. 78 al ediției critice. Nu ne vom opri în rîndurile de față decît asupra fragmentului în care se face aluzie la mitul legendarului poet Orfeu[6].

La curtea dacică are loc sărbătoarea cununiei regelui uzurpator Brig-belu cu Tomiris ; zeii principali ai Panteonului dac (Zamolxe, Soarele, Luna) participă cu fruntașii țării la nuntă. Sărbătoarea decurge normal, comesenii ascultîndu-l pe aedul dac, care ca și Demodokos de la curtea regelui Alkinoos este orb, desfășurînd în cîntec istoria Daciei ; apoi în sunetele „cimpoiului skytic" tinerii dansează. Deodată sărbătoarea este întreruptă de apariția lui Sarmis, fratele geamăn pe care Brig-belu îl îndepărtase de la tron. „Nebunul Sarmis" monopolizează toate privirile și „revenit din infern" asemenea lui Orfeu, el pare că își aduce aminte și cîntă fenomenul genezei. Conform cîntecului cosmogonic al lui Sarmis, creatorul universului este Zamolxe, „zeul veșnic" care a creat și susține prin forța sa, ca și Atlas, cosmosul întreg. Orice mișcare a zeului creator se repercutează asupra universului :

„Priviți-l cum stă mîndru și alb pe naltu-i jeț
el îmflă răsuflarea vulcanului măreț
dacă deschide-n evii el buza cu mînie
și stelele se spulber ca frunzele de vie
el mînă în uitare a veacurilor turmă
și soarele-l negrește, de piere fără urmă,
dacă se uită-n mare, ea tremură și seacă
de-și pleacă a sa frunte, tot ceru-atunci se pleacă"
(Vol. V, p. 464, v. 165—172).

---

[5] Evident, nu dorim prin asta să afirmăm că variantele ar fi superioare poeziilor definitive, așa cum a încercat să demonstreze nu de mult I. Negoițescu în *Poezia lui Eminescu*, București, ed. a II-a, 1970.

[6] Pentru problemele ridicate de poemul *Gemenii*, cf. G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, în *Opere*, București, 1970, vol. 12, p. 50—56 și vol. 13, p. 407—410.

E de notat faptul că poemele orfice care ne-au parvenit sînt în marea lor majoritate cosmogonii.

Decepționat de eșecurile suferite de-a lungul vieții, poetul Sarmis începe o violentă diatribă împotriva lumii create de Zamolxe, constatînd că totul este numai „lipsă de credință", că „moșnegii îmbălsămați ca mumii/ întrec și tineretul în scandalele lumii" etc. și rostește un teribil blestem împotriva fratelui uzurpator, blestem care cuprinde și versurile poemului *Rugăciunea unui dac*. Victime ale blestemului lui Sarmis cad apoi rînd pe rînd Soarele, Luna și ceilalți „zei fără de milă"; singurul care nu poate fi blestemat, căci blestemul se sfarmă neputincios de tronul său, este Zamolxe :

„Te-aș blestema pe tine, Zamolxe, dară vai !
de tronul tău se sfarmă blestemul ce-l visai.
Blestemele'mpreună a lumii uriașe
te-ating ca suspinarea copilului din fașe.
Învață-mă dar vorba de care *tu* să tremuri
sămănător de stele și-ncepător de vremuri".
(Vol. V, p. 470, v. 245—250).

În sfîrșit, ajungem la fragmentul care ne interesează îndeosebi. Soarele se scoală din jilț și rostește sentința divină împotriva lui Sarmis, căci cel ce i-a blestemat pe zei nu poate rămîne nepedepsit. Cum totuși Sarmis fără voie prin blestem i-a preamărit pe zei („Tu a cărui blestemuri chiar pentru zei sînt slavă"), Soarele vestește *coram omnibus* că drept răsplată nemuritorii îi acordă o binefacere unică în lume : poetul va avea miraculoasa putere prin cîntecul său sublim să atragă la maluri popoarele, atunci cînd el va trece cu o navă pe lîngă țărmuri ; chiar țărmurile atrase de frumusețea sunetelor se vor desprinde din uscat și vor deveni insule, adevărate edenuri create de accentele lirei, iar marea cu valurile se va îndrăgosti de cîntecul poetului :

„De-i trece lîngă țărmuri noroadele să iasă
în strai de sărbătoare pe calea-ți luminoasă
și țărmi cuprinși de farmec de-uscat se vor desprinde
pre tine să urmeze un dor îi va cuprinde
astfel că uriașe din sure stînci zidite,
cu codrii și dumbrave, cu rîuri liniștite
urma-vor fermecate încet-încet cîntării
și insule rămîie în nesfîrșirea mării
și marea te urmeze cu undele-i senine
și îndrăgit să fie oricare val de tine"
(Vol. V, p. 472, v. 309—318)[7].

Cum se vede, Sarmis, în urma sentinței zeilor, capătă atributele legendarului poet Orfeu, și simpla lor enumerare de către Eminescu nu ar avea mare importanță, dacă el nu ar adăuga un element care iese din ca-

[7] cf. și D. Murărașu, *M. Eminescu*, ediție critică, vol. III, București, 1972, p. 310 „Boerebista <numele lui Sarmis în altă variantă a poemului> cîntărețul apare ca un Orfeu în stare, cu vraja versului lui, să miște apele, țărmurile și insulele".

noanele legendei : poetul va putea prin cîntec să atragă trecutul, adică istoria :

„Ba chiar ceea ce nimeni în veci să mute poate
trecutul te urmeze cu veacurile-i toate
şi umbrele măreţe, bătrînii crai din basme
să-nşire împrejuru-ţi gheţoasele fantasme
cîntarea s-o-nsoţească — s-o împle de durere
a vremilor legendă şi-a vîntului putere".

(Vol. V, p. 472, v. 319—324).

Reînvierea istoriei este deci un act poetic prin excelenţă şi acest har i-a fost acordat poetului ca răsplată de atotputernicii zei. Pe lîngă celelalte atribute ale legendarului Orfeu, cunoscute din tradiţie şi din interpretările literare ale mitului, Orfeul eminescian are singulara putere de a atrage după sine timpurile revolute.

Să examinăm mai îndeaproape fragmentul. Cîntarea lui Sarmis va fi însoţită de „fantasmele" trecutului, în timp ce „a vremilor legendă şi a vîntului putere" o vor „umple de durere". De ce durerea va cuprinde cîntecul evocator al istoriei ? Trecerea ireversibilă a timpului, prăbuşirea inevitabilă a civilizaţiilor cu toate aspiraţiile şi aparenţele lor de trăinicie generează melancolia, sentiment atît de specific romanticilor. Pentru Eminescu, basmul — legenda este ultima ipostază a unei civilizaţii, civilizaţie care încercase să înfrîngă legea inexorabilă a morţii. Însă civilizaţiile se prăbuşesc înfrînte de a „vîntului putere" — simbol al cataclismului distrugător —, în timp ce legenda consemnează numai aspiraţiile sublime ale lor. Şi astfel durerea însoţeşte întotdeauna cîntecul evocator, căci ea este consecinţa conştiinţei trecerii ireversibile şi a bătăliilor pierdute de umanitate de-a lungul întregii istorii[8].

Ultima răsplată acordată de zei este enunţată în următorii termeni de către soare :

„Rămîi de-apururi tînăr, cu tot pămîntu-n cale
şi nemurirea fie umbra gîndirii tale"

(Vol. V, p. 472, v. 325—326).

Cu alte cuvinte, prin sentinţa divină i se hărăzeşte poetului soarta de a intui prin gîndirea sa eternitatea universului şi de a o zugrăvi în cîntec, căci „nemurirea" îi urmează ca „o umbră" gîndirea ; umbra înseamnă proiecţia efemeră a unei realităţi astfel încît prin cîntec poetul realizează o efemeră proiecţie a veşniciei cosmosului. Omul care aude cîntecul are doar o palidă viziune, imitaţie de gradul trei, pentru a ne exprima în termeni platonici, a lumii intuite de gîndirea poetului.

---

[8] Pentru filozofia istoriei a lui Eminescu, cf. studiul nostru *Viziunea eminesciană asupra istoriei în poemul „Memento Mori"*, în „Revista de istorie şi teorie literară", Bucureşti, 1969, 18, 4, p. 605—612.

Dar dacă premărirea zeilor a primit o asemenea răsplată, blestemarea lor nu poate rămîne nepedepsită. Poetul nu va putea vedea frumusețea eternă, căci sentința zeilor îl condamnă la orbire :

„Și stinși și reci să fie sub frunte ochii tăi
căci în a ta vorbire ai blestemat pe zei"
(Vol. V, p. 472, v. 331—332).

Sentința este adusă la îndeplinire tot de Soare ; Sarmis orbește privind lumina strălucitoare către care va aspira de aici înainte fără încetare dar și fără posibilitatea de a o mai vedea în timpul vieții. Pare a fi asemenea prizonierului din peștera lui Platon, care dezlegat din lanțuri și întors brusc spre lumină orbește de strălucirea prea puternică cu care nu fusese de loc obișnuit. Greșeala de care Sarmis s-a făcut vinovat este neînțelegerea frumuseții cosmosului creat de Zamolxe. Universul oferă spectacolul armoniei eterne și îi dă celui care știe să-l contemple, liniștea spirituală. În finalul fragmentului care ne-a preocupat, Sarmis orb aude muzica divină prin care este invocat cosmosul cu întreaga sa armonie, singurul care i-ar putea readuce liniștea sufletească :

„Ca norul minții sale pe veci să fie șters
cu bolta ta de stele cobori o, Univers !
În propriul tău nume te'nvoc albastre dom
pătrunde cu-a ta pace suflarea unui om".
(Vol. V, p. 474, v. 341—344).

Poetul este deci în viziunea lui Eminescu creatorul capabil, asemenea lui Orfeu, de a atrage orice prin cîntec, pînă și istoria ; el nu poate vedea frumusețea lumii reale ci doar o intuiește prin gîndire ; opera sa va fi sinteza aspirațiilor de a atinge echilibrul zonelor uranice, întrerupte deseori de îndoieli, pe care numai moartea i le va stinge. Abia atunci el va putea contempla universul frumuseților eterne, căci depus în fundul mării înghețate ochii săi vor reînvia și abia atunci va putea înțelege armonia desăvîrșită a lumii create de Zamolxe :

„Acolo-n fundul mării sub frunte-ți ochi să nască
de-a pururi măreția-mi din ceruri s-o privească.
Aurora boreală și stele lucitoare
Să lumineze tainic mormîntul tău în mare".
(Vol. V, p. 475, v. 349—352).

Le mythe d'Orphée dans la poésie d'Eminescu,...

Dans les oeuvres poétiques de Mihail Eminescu le mythique chantre Orphée apparait en deux hypostases : selon la première, le fils de la muse Calliope symbolise l'esprit humaine devenu conscient de l'irréversibilité de la mort. Orphée, qui par son chant divin avait animé la matière sans vie, a eu l'illusion que par les accords de sa lyre il pourra ressusciter Eurydice, donc qu'il pourra triompher de la mort. L'échec lui révèle que la loi de la disparition est inexorable, tandis que les éléments de l'univers offrent seulement l'illusion de l'éternité. C'est pour cette raison qu'Eminescu présente dans le poème *Memento mori* Orphée

avec la lyre brisée, et le regard ténébreux ; en jettant sa lyre dans les flots il met fin à la civilisation grecque, car elle a représenté l'éffort vain de réaliser l'éternité par l'art ; l'échec d'Orphée est le témoignage de la défaite de la civilisation grecque en face de la mort.

Selon la seconde hypostase Orphée apparait en qualité d'évocateur des temps révolus. L'aède géte Sarmis du poème dacique *Les jumeaux* reçoit des dieux le pouvoir magique d'attirer par son chant les peuples, les îles, les vagues de la mer, donc il reçoit les dons d'Orphée ; en plus il pourra par son chant attirer les temps jadis, les peuples disparus, les légendes. Si le premier symbole se trouve aussi chez d'autres auteurs (par exemple dans la tragédie de Sénèque *Hercules Oetaeus*) l'utilisation du mythe d'Orphée pour souligner la force du poète de ressusciter les temps révolus est une image originale d'Eminescu.

Motive literare din „Craii de Curtea-Veche" în context comparatist

Mircea Berindei

1. Veacul al XVIII-lea

„Cînd epoca în care un om de talent e silit să trăiască e plată și stupidă, artistul este, chiar fără știrea lui, urmărit de nostalgia unui alt veac"[1].

Aceste cuvinte ale scriitorului francez J.-K. Huysmans[2] încearcă să explice una dintre cauzele posibile ale paseismului manifestat de către acei oameni de gust pe care orînduirea social-politică a vremii lor îi nemulțumește. Mateiu Caragiale era unul dintre aceștia. Veacul în care trăia i se părea „plat și stupid". Dovadă, între altele, pasajul din *Craii de Curtea-Veche* în care, vorbind despre moartea lui Pașadia, spune despre acesta că a avut norocul de a se fi stins înaintea primului război mondial, spre a nu fi silit, după aceea, „de a vedea că nu el, ci Pirgu avusese dreptate, de a-l vedea pe Pirgu însuși de mai multe zeci de ori milionar, înșurat cu zestre și despărțit cu filodormă, pe Pirgu prefect, deputat, senator, ministru plenipotențiar, prezidînd o subcomisie de cooperare intelectuală la Liga Națiunilor și oferind colegilor săi străini veniți în România cu pantahuza sau în „anchetă" o somptuoasă și sibarită ospitalitate în castelul său istoric din Ardeal"[3].

Această epocă postbelică despre care Mateiu Caragiale spunea în jurnalul său intim că este „a celei mai teribile crize" din viața sa, a fost tocmai răstimpul în care a scris *Cete trei hagialîcuri*, capitolul din *Craii* în care Pașadia, Pantazi și povestitorul cărții se complac în a se cufunda cu gîndul în trecut, „cu o reculegere mistică", dar nu fiecare în trecutul lui personal, ci toți trei într-unul comun lor, care este veacul al XVIII-lea, „nostalgic între toate", veac în care „craii" par să fi trăit laolaltă o viață anterioară. Ei își amintesc împreună de castele regești din acea

---

[1] J.-K. Huysmans, *À rebours*, Paris, Fasquelle, 1918, p. 239.

[2] (1848—1907).

[3] Mateiu I. Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*, în *Opere*, București, Fundația pentru literatură și artă, p. 187.

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 3, p. 437—447, București, 1973

epocă, de aventurieri rămaşi celebri, de întîmplări galante şi de pagini de istorie sîngeroase, cortina evocărilor căzînd, odată cu ghilotina, peste capul doamnei de Lamballe.

Şi astfel, paseismul scriitorului sărac şi nemulţumit de epoca sa devine motiv literar în opera acestuia.

Acelaşi fenomen : nemulţumire faţă de prezent, urmată de întoarcere în trecut, cu fixare în veacul al XVIII-lea, devine motiv literar la Balzac. Romancierul francez îi pune pe bătrînii nobili din *Cabinet des antiques* (1838) să ridice în slăvi, în locul său, moravurile de pe la 1750, să istorisească orgiile micilor familii, nebuniile făcute pentru unele curtezane, festele jucate creditorilor, cu o nostalgie demnă de a „crailor" lui Mateiu Caragiale.

Scriitorul român introduce în romanul său o reprezentantă a secolului al XVIII-lea, pe tuşa Smaranda, „îmbrăcată în verde, o bătrînă puţintică la trup şi uscăţivă, cu păr cănit morcoviu, cu ochi spălăciţi albaştri"[4].

Tot o rămăşiţă a aceluiaşi secol e, la Balzac, în *La duchesse de Langeais* (1834) — roman inclus în *L'histoire des treize*, despre care scriitorul român pomeneşte în *Sub pecetea tainei* — prinţesa de Blamont-Chauvry, rămasă, aşa cum spune autorul, „în lumea feminină cea mai poetică ruină a domniei lui Ludovic al XV-lea"[5].

La fel, pentru a evoca frivolitatea distinsă a veacului al XVIII-lea, Puşkin se foloseşte, în *Dama de pică* (1834), tot de o bătrînă aristocrată, şi ea păstrătoare a tradiţiilor, şi ea o ruină care arborează o aceeaşi eleganţă perimată, ca prinţesa de Blamont-Chauvry şi ca tuşa Smaranda. În tinereţe fusese frumoasă şi trăise la Paris şi la Versailles în ambianţa curţii lui Ludovic al XV-lea. Acum, Hermann o priveşte pe această fostă „veneră moscovită", cum se dezbracă în faţa oglinzii, aşa cum Pantazi o observă pe tuşa Smaranda gătindu-se în oglindă între lumînările devreme aprinse.

La toţi aceşti scriitori bătrîna apare ca o reprezentantă întîrziată a veacului galant, sau ca un spectru al acestuia ; e o aristocrată veştejită dar impunătoare încă, lucidă şi spilcuită. Balzac o pune pe bătrîna prinţesă din *La duchesse de Langeais* să ia apărarea secolului luminilor. În acest scop ea rosteşte o adevărată pledoarie, plină de nostalgie, de forţă şi de culoare, din care redăm un scurt pasaj :

„Nici unul dintre Wertherii voştri n-ar fi străbătut Europa travestiţi în mămulari, ca să se închidă, riscîndu-şi viaţa şi sfidînd pumnalele ducelui de Modena, în camera de toaletă a fetii regentului. Nici unul dintre prăpădiţii voştri ofticoşi [...] nu s-ar ascunde ca Lauzun, vreme de şase săptămîni, într-un dulap, ca să-i dea curaj iubitei lui să nască. Era mai multă pasiune în degetul cel mic al domnului de Jaucourt decît în tot neamul vostru de zurbagii, care-şi părăsesc soţiile pentru nişte amendamente ! Găseşte-mi tu azi un paj care să se lase căsăpit şi îngropat sub o duşumea pentru că a venit să sărute degetul înmănuşat al unei Koenigsmark"[6].

---

[4] Mateiu I. Caragiale, *op. cit.*, pp. 120—121.

[5] H. de Balzac, *Ducesa de Langeais*, în *Istoria celor treisprezece*, în româneşte de H. Grămescu, Bucureşti, E.L.U., 1969, p. 241.

[6] *Ibidem*, p. 251—252.

Mateiu Caragiale foloseşte acelaşi procedeu, în acelaşi scop. Pentru a reda atmosfera veacului al XVIII-lea, „craii" trec în revistă crîmpeie de întîmplări evocatoare :

„Noi care am văzut pe mult iubitul tîrîndu-se la picioarele marchizei, pe filozoful de la Potsdam scîncind după Kayserling şi pe Semiramida moscovită smulgîndu-şi părul la moartea lui Lanskoi /.../ întovărăşeam pe Belle-Isle la Frankfurt pentru alegerea împăratului, plecam cu Richelieu în peţit la Dresda, tocmeam la Paris pînze de Watteau pentru marele Frederic, duceam diamanticalele Elisabetei Petrovna să le şlefuiască la Amsterdam, porunceam la Malines horbote pentru Brühl" [7] etc., etc.

Procedeul înşiruirii de nume proprii pentru a evoca veacul al XVIII-lea îl mai întîlnim la alt admirator al acelui secol, la un scriitor pentru care Mateiu I. Caragiale avea slăbiciune, şi anume la J. Barbey d'Aurevilly. Într-una din nuvelele sale din ciclul *Les diaboliques*, vorbind despre bătrînul marchiz de Saint-Albans, care sub Restauraţie, cînd se petrece acţiunea povestirii, are aproape şaptezeci de ani şi e mare jucător de whist, scriitorul înşiră nume : „Cu cine nu jucase? ... Jucase cu Maurepas, cu însuşi contele d'Artois [...] cu prinţul de Polignac, cu episcopul de Rohan, cu Cagliostro, cu prinţul de la Lippe, cu Fox, cu Dundas, cu Sheridan, cu prinţul de Galles, cu Talleyrand, cu Dracul, cînd se dădea la toţi dracii, în zilele cele mai rele ale emigraţiei" [8].

Din nostalgii şi preferinţe asemănătoare rezultă la unii scriitori, după cum vedem, motive literare analoage şi procedee de evocare comune.

La rîndul său, scriitorul J.-K. Huysmans, estet rafinat ca şi Mateiu Caragiale, face şi el elogiul veacului galant, remarcînd amprenta lăsată de acesta pe mobile : „Stilul Ludovic al XV-lea, scrie Huysmans în *À rebours*, se impunea celor delicaţi, celor epuizaţi mai ales de iritaţiile creerului, căci numai veacul al XVIII-lea a ştiut să învăluie femeia într-o atmosferă vicioasă, curbînd mobilele după forma farmecelor ei" [9].

Mateiu Caragiale aduce acelaşi secol în casa lui Paşadia, mobilată în stil rococo, cu o scară străjuită de sfincşi baroci, cu un salon ce-l aminteşte pe al cancelarului Kaunitz din palatul lui de pe Mariahilferstrasse, în aşa fel încît făcînd elogiul stilului în care sînt lucrate mobilele, scriitorul nostru îl face indirect şi pe acela al veacului respectiv. Nu numai atît, dar motivul veacului al XVIII-lea, atît de drag lui Mateiu Caragiale, mai este tratat în *Craii de Curtea-Veche* şi sub un alt aspect, căci Paşadia şi Pantazi, cărora li se adaugă autorul cărţii, pe de-o parte au nostalgia veacului al XVIII-lea occidental, iar pe de alta ei înşişi trăiesc într-un fel de veac al XVIII-lea, oriental de data asta, căci Bucureştiul în care îşi petrec ei zilele şi nopţile nu are nimic comun cu acela al anului 1910, an în care se desfăşoară acţiunea romanului şi, ca să luăm un exemplu tot din literatură, în care Felix Sima îşi consumă iubirea pentru Otilia.

---

[7] Mateiu I. Caragiale, *op. cit.*, p. 101—102.

[8] J. Barbey d'Aurevilly, *Le dessous de cartes d'une partie de whist*, în *Les diaboliques*, Vienne, Manz, f.a., p. 191.

[9] J.-K. Huysmans, *À rebours*, p. 87.

„Craii" vieţuiesc mai degrabă într-un Bucureşti asemănător aceluia văzut de N. Filimon. Bucureştiul lui Mateiu Caragiale, cu birturile şi cu tripourile sale, cu delăsarea şi cu abjecţia ce domneau într-o anumită pătură a societăţii sale, ni-l evocă pe acela de iz fanariot al *Ciocoilor vechi şi noi*, iar Gore Pirgu e mai aproape de Dinu Păturică decît de Stănică Raţiu, din *Enigma Otiliei*.

Mateiu Caragiale semnalează în cartea sa acele resturi de apucături împămîntenite aici încă de pe vremea fanarioţilor, rămăşiţe de obiceiuri libertine ce aparţinuseră cîndva unei minorităţi de periferie urbană, şi a căror *morbidezza* l-a atras. E cazul să amintim că Barbey d'Aurevilly mărturisea o atracţie similară pentru „tot ce e mai excentric" [10], aşa cum se simţea atras, la fel ca Mateiu Caragiale, şi de dandysmul discipolilor lui George Brummel.

În *Craii de Curtea-Veche*, aşadar, rafinamentul apusean al veacului „nostalgic între toate" se îngemănează cu pitorescul dezmăţ levantin propriu aceluiaşi veac, ca o dublă pecete a trecutului, apăsată pe aceleaşi destine.

Scriitorul român a ţinut în mod special să sublinieze această dublă amprentă lăsată de veacul al XVIII-lea în Bucureştiul aşezat la răspîntie de drumuri, „*aux portes de l'Orient*", cum spune Raymond Poincaré în fraza pusă de Mateiu Caragiale pe frontispiciul *Crailor*, ca să-i evidenţieze intenţia, socotind că numai printr-o astfel de dublă evocare a secolului al XVIII-lea, occidental şi fanariot totodată, făcută într-un stil arhaizant, spre a fi în ton cu atmosfera paseistă a romanului, va putea reda cît mai fidel anumite moravuri din vremea sa, ce aparţineau trecutului, ce l-au atras tocmai pentru că aparţineau trecutului spre care tînjea cu toată fiinţa sa nemulţumită de prezent, şi din care va face climatul purgatoriului prin care trec de-a lungul cărţii, purtaţi de Pirgu, ca de un malefic Vergiliu, eroii săi preferaţi, Paşadia şi Pantazi.

2. Corupătorul

Depravarea şi moartea, prima borţoasă, iar cealaltă hîdă, par a fi semnele heraldice de pe blazonul imaginar al lui Gore Pirgu. „Stricat pînă la măduvă", cu «suflet de hengher şi de cioclu", cum ni-l recomandă autorul, Pirgu îl însoţeşte pretutindeni pe Paşadia în peregrinările lui nocturne. Îl împinge în cîrciumi, îl vîră în case deochiate, îl aruncă în braţele dezmăţului, cu voluptate şi cu cinism.

Gore Pirgu îl batjocoreşte pe Paşadia în fel şi chip, iar Paşadia, în loc să riposteze sau să-l evite, se lasă călăuzit de el prin lumea interlopă a Bucureştiului de început de veac.

Gore Pirgu e „înhăitat cu toţi codoşii şi măsluitorii", simte o „atragere bolnavă numai pentru ce e murdar şi putred" şi are „în sînge dorul vieţii de dezmăţare ţigănească de la noi, cu dragostele la mahala, che-

[10] V. scrisoarea lui Barbey d'Aurevilly din 15 aprilie 1843 adresată amicului său Trebutin, bibliotecar la Caen, în : Barbey d'Aurevilly, *Oeuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1966, 2 volume, vol. 2, p. 1420.

furile la mănăstiri, cîntecele fără perdea, scîrboşeniile şi măscările". Astfel îşi caracterizează autorul personajul cel mai „viu" din întreaga sa proză.

Gore Pirgu aminteşte de Dinu Păturică prin stricăciune şi venalitate, aşa cum Stănică Raţiu, din *Enigma Otiliei*, aminteşte de Pirgu prin contrastul dintre lipsa lui de cultură şi de scrupule, şi ascensiunea rapidă de care are parte. Ca şi Pirgu, Stănică, după ce fură banii lui Moş Costache sub ochii acestuia, grăbindu-i moartea, «făcu politică; declară că simte un „ritm nou", fu chiar prefect într-o scurtă guvernare, şi este acum proprietarul unui block-haus, pe bulevardul Tache Ionescu»[11], în vreme ce „unele gazete de şantaj îl acuză că patronează tripouri şi cercuri de morfinomani"[12]. La fel, lui Gore Pirgu „jocul de cărţi îi slujea de meserie"[13]. Iar maniera în care ne este prezentată ascensiunea lui Stănică ne-o aminteşte pe aceea în care Mateiu Caragiale ne-o înfăţişează pe a lui Pirgu[14].

Ridicarea celor doi în ierarhia socială are loc, în egală măsură, după terminarea primului război mondial.

Ni se pare semnificativ faptul că atît Mateiu Caragiale, cît şi G. Călinescu, cărora îl putem asocia pe Cezar Petrescu, atunci cînd introduc în roman motivul parvenitului îşi aleg drept moment al ascensiunii acestuia, perioada de după primul război mondial; sau, nu pot vorbi de această perioadă fără a pomeni şi de îmbogăţirile rapide, de afacerismul şi de demagogia politică ce au caracterizat-o.

Dar Gore Pirgu nu ilustrează decît accidental motivul literar al parvenitului. El ar putea fi asemuit cu Stănică Raţiu mai curînd prin plăcerea, comună amîndorora, de a corupe, decît prin tendinţa de a parveni. Aşa cum Pirgu îi duce pe „crai" la Arnoteni, sau pe Paşadia la Raşelica Nachmansohn, aşa cum îl aruncă pe Maiorică în braţele unei femei bolnave, Stănică îl duce pe tînărul Felix Sima la Georgeta.

Pirgu este, prin excelenţă, corupător. Face parte din familia domnului Valmont, din *Les liaisons dangeureuses*. Numai că Valmont e un nobil trăit în saloanele franţuzeşti ale veacului al XVIII-lea, şi, ca atare, e lipsit de umorul mitocănesc al lui Pirgu. Valmont e diabolic, e odios, dar nu vulgar, dimpotrivă, rafinamentul comportării e haina de gală sub care îşi ascunde satanismul. Vorba fără perdea şi plăcerea de a corupe un om subţire, îl apropie mai degrabă pe Pirgu de Falstaff. Acesta din urmă e şi el un codoş care trage după el în lumea decăzută a Londrei pe prinţul moştenitor al Angliei, aşa cum Pirgu trage după el pe Paşadia „în mlaştinile viţiului", numai că Falstaff nu-şi îngăduie să fie necuviincios cu regalul său discipol întru ale desfrîului, aşa cum este Gore cu Paşadia, ci, dimpotrivă, îl linguşeşte. Numai cînd prinţul nu e de faţă, Falstaff îşi permite să-l ia în bătaie de joc. Falstaff e mîncăcios, mincinos şi lăudăros, cum nu e Pirgu. E laş, dar îi lipsesc răutatea şi josnicia ce-l carac-

---

[11] G. Călinescu, *Enigma Otiliei*, Bucureşti, E.P.L., Biblioteca pentru toţi, 1967, 2 volume, vol. 2, p. 347.

[12] *Ibidem*.

[13] Mateiu I. Caragiale, *op. cit.*, p. 70.

[14] A se vedea pasajul reprodus la începutul acestui studiu.

terizează pe Pirgu. Falstaff e simpatic tocmai pentru că imoralitatea sa e ingenuă, pe cînd Pirgu e antipatic fiindcă e rău, cinic, capabil de orice mîrşăvie. Despre el se poate spune că întruchipează mahalaua care îngroapă în gunoi boierimea obosită, uzată, incapabilă să se redreseze în acele prime decade ale veacului al XX-lea. Sub acest unghi, Pirgu apare ca un produs naţional. Văzut, însă, într-o perspectivă mai largă, Pirgu capătă un caracter de universalitate. Ni-l aminteşte pe lordul Henry, celebrul corupător al tînărului Dorian Gray, sau pe Gaudet d'Arras, corupătorul din romanele lui Restif de la Bretonne.

Dar, mai mult decît atît : Pirgu e diabolic. „La bătrîneţe am să mă călugăresc", spune el o dată şi ne vine în minte zicala potrivit căreia „la bătrîneţe diavolul se face popă", iar apariţia sa de la sfîrşitul cărţii, în preajma „crailor", „în port bălţat de măscărici, scălămbăindu-se şi schimonosindu-se", cînd „ţopăia de-a-ndaratele, fluturînd o năframă neagră", este de asemenea, diabolică. Atunci cînd îl poartă pe Paşadia prin cîrciumi, Pîrgu se aseamănă cu Mefistofeles conducîndu-l pe Faust în hruba lui Auerbach, iar cînd îl împinge pe acelaşi spre Ilinca Arnoteanu (poate singurul personaj fără pată al romanului), ni-l sugerează tot pe Mefistofeles îndemnîndu-l pe Faust să o seducă pe Margareta. La rîndul lui, Paşadia e, în felul lui Faust, un personaj damnat, înrobit corupătorului său, sau, mai curînd, ataşat acestuia printr-un legămînt, aşa cum vom vedea mai departe.

3. Depravarea

Este de remarcat că majoritatea personajelor din *Craii de Curtea-Veche* „poartă stigmatele declasării", ca să folosim expresia lui Mateiu Caragiale :

Paşadia „se prăvălise în desfrîu adînc, pînă la fund". Pantazi se zugrăveşte el însuşi : „ca să mă ameţesc, spune el, mă aruncai în vîltoarea vieţii de petrecere şi cu aşa avînt că am speriat cu desfrîul şi cu risipa Bucureştii". Maiorică Arnoteanu : „Mergea la alte femei, femei nu tocmai din lumea mare, de la care se întorcea fără leţcae şi uneori mototolit, zgîriat şi cu vînătăi". Mama lui Maiorică, Sultana Negoianu, nebună, e claustrată ca soţia domnului Rochester din *Jane Eyre* a Charlottei Brontë (1847), sau ca domnişoara Havisham din *Great Expectations* a lui Dickens (1860). Sultana Negoianu e ţinută ascunsă într-un turn de scînduri cîrpit cu tinichele, expresie a improvizaţiei, a delăsării, a prostului gust ce mai dăinuie pe alocuri în Bucureştiul de la 1910, şi pe care romanul le divulgă. Sultana Negoianu e o fostă „falnică amazoană" ce pe vremuri, spune autorul, reuşise „să înspăimînte cu luxuria principatele încă neunite". Desfrîul vieţii ei e evocat într-o singură frază : „tot atît de darnică de trupul cît şi de avutul ei, ca în furia mistuitoare a unei turbe, făcuse să se dea în el iama, împărăteşte, şi tot încă nesătulă şi-l spurcase pînă şi cu dulăii"[15]. Tot într-o singură frază ne este relatat şi efectul depravării, răsplata imanentă pe care Sultana Negoianu a primit-o pentru anii ei de luxurie : Ca Ofelia „într-o dimineaţă de toamnă din 1857, fusese găsită

[15] Mateiu I. Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*, în *Opere*, p. 164.

rătăcită despletită şi despoiată la Herăstrău pe malul lacului"[16]. Demne urmaşe ale Sultanei sînt nepoatele ei, Mima şi Tita Arnoteanu. Celei dintîi „bătăioasă şi pornită, i-era destul să vază un bărbat ca să necheze şi să-i sară de gît"[17]. Tot ea : „seara se dezbrăca într-adins cu perdelele ridicate şi popii cînd venea cu botezul îi ieşea înainte în pielea goală"[18]. Cea de-a doua : „îşi da poalele peste cap numai la întuneric"[19]. Mai departe : Raşelica Nachmansohn „era îndeobşte cunoscută frenezia crudă cu care aceasta se deda la o anumită voluptate şi care îndreptăţea porecla de „lipitoare" ce-i dase Gorică"[20]. Poponel : „în făptura sa /.../ sălăşluia, mistuit de toate flăcările Sodomei, un suflet de femeie, sufletul uneia din acele slujnice împuţite ce dau tîrcoale seara, cazărmilor"[21]. În sfîrşit, Pena Corcoduşa, e „bătrînă şi veştejită, cu capul desbrobodit şi numai zgrenţe toată, cu un picior desculţ /.../ o făptură a iadului. Beată moartă, vărsase pe ea şi o trecuse neputinţa". „Îndeletnicirea ei era să scalde morţii. Fusese şi la balamuc mai demult". Pena pare că descinde din epavele lui Charles Baudelaire :

Sous des jupons troués et sous de froids tissus
Ils rampent, flagellés par des bises iniques[22],

spune autorul *Florilor răului* despre bătrînele lui decăzute, bieţi monştri în felul Penei, pentru care poetul francez manifestă, ca şi Mateiu Caragiale, o deosebită compătimire :

Ces monstres disloqués furent jadis des femmes[23].

Cît priveşte motivul depravării, acesta e vechi în literatură. De la *Satyriconul* lui Petroniu, la *Le crime des riches* al lui Jean Lorrain, s-au îndreptat de către scriitori, în fiecare veac, şi poate că în fiecare ţară, numeroase săgeţi împotriva desfrînării, dar mai cu seamă în „nostalgicul" veac al XVIII-lea, după 1750, în Marea Britanie şi cu deosebire în Franţa, săgeţile de acest fel au fost mai numeroase ca oricînd. Atmosfera coruptă a veacului galant este prezentă în romanele epistolare ale lui Richardson şi în scrierile lui Diderot, în memoriile lui Casanova de Seingalt şi în literatura marchizului de Sade, în cărţile abatelui Prévost şi în autobiografiile romanţate ale lui Restif de la Bretonne. Acesta din urmă, în romanul său *Le paysan et la paysanne pervertis*, la fel ca Mateiu Caragiale în *Craii de Curtea-Veche*, înfăţişează cititorului o galerie vastă de personaje depravate, în care predomină figura călugărului Gaudet d'Arras, seducător în felul lui Pirgu, dar în stilul rafinat al epocii lui. Gaudet e unul dintre demonii literaturii universale. Perverteşte sufletele cinstite ale tinerilor Edmond şi Ursule, naivi veniţi de la ţară, care îl admiră fără rezerve şi fac din el mentorul lor. În *Dernière aventure d'un*

---

[16] *Ibidem*, p. 164.
[17] *Ibidem*, p. 160.
[18] *Ibidem*, p. 161.
[19] *Ibidem*, p. 161.
[20] *Ibidem*, p. 186.
[21] *Ibidem*, p. 105.
[22] Charles Baudelaire, *Les petites vieilles*.
[23] *Ibidem*.

homme de quarante-cinq ans, a aceluiași Restif, este vorba despre o mamă care-și împinge fiica pe drumul dezmățului.

Laclos, în *Les liaisons dangeureuses* îmbină, de asemenea, magistral, corupția cu depravarea. Perechea Valmont — doamna de Merteuil e demnă de Gaudet d'Arras și de Gore Pirgu.

În veacul al XIX-lea motivul depravării este reluat cu o scandalizantă strălucire, între alții, de Barbey d'Aurevilly, în cele șase nuvele ale sale din culegerea intitulată sugestiv *Les diaboliques* (1874). Cartea a stîrnit o vie rumoare la apariție, iar în anul următor exemplarele existente încă au fost ridicate și distruse. Într-adevăr, povestirile incluse sînt îmbibate cu idei morbide, expun cazuri neobișnuite de desfrîu muiat în sadism și în crimă, și se pretind autentice. Această demascare a unor cazuri petrecute în realitate vizează corupția unei societăți. Este un cap de acuzare adus veacului al XIX-lea, cu atît mai mult cu cît marea majoritate a personajelor au fost, pare-se, identificate.

Același motiv al depravării este dus mai departe, în literatura franceză, de Jean Lorrain, scriitor de mîna a doua, a cărui proză era și ea bine cunoscută lui Mateiu Caragiale. „Ți-aduci aminte, spune conu Rache, în *Sub pecetea tainei*, cu ce furie au bîntuit în Apus la sfîrșitul veacului trecut și la începutul celui curgător, furturile de giuvaericale. Făcîndu-le cronica, țața de Lorrain n-a trebuit să adaoge mai nimic din închipuire"[24]. Dar nu numai de hoții se ocupă Jean Lorrain, ci și de dezmățuri și de crime, aruncînd asupra clasei aristocrate din *la belle époque* o lumină sinistră.

Întrebarea care se poate pune este ce anume l-a determinat pe scriitorul român să devină admiratorul unor Restif, Barbey sau Lorrain, cronicari ai depravării, și să devină el însuși cronicarul lumii decăzute a epocii dintre 1910—1920?

Răspunsul ni-l dă chiar Mateiu Caragiale, în *Craii de Curtea-Veche*: „Am avut de altfel neplăcerea — îi reproșează Pașadia — să constat culpabila slăbiciune ce ai de tot ce poartă stigmatele declasării, de tot ce e tarat, ratat, epavă și nu ți-aș găsi scuză nici cînd aș ști că e numai pentru a face studii, a lua „schițe", fiindcă ar însemna să plătești o marfă mult prea vilă afară din cale de scump"[25]. Scriitorul confirmă această constatare a lui Pașadia, cu alt prilej: „Sînt ființe, spune el, care prin cîte ceva, uneori fără a ști ce anume, deșteaptă în noi o vie curiozitate, atîțîndu-ne închipuirea să făurească asupra-le mici romane. M-am mustrat pentru slăbiciunea ce-am avut de asemenea ființe, nu destul de scump era s-o plătesc în pățania cu sir Aubrey de Vere?"[26]. Sau, vorbind despre acesta din urmă, în *Remember*, Mateiu Caragiale mărturisește din nou: „L-am crezut una din acele făpturi excepționale, străine de omenire, pentru care am resimțit întotdeauna o vie atragere"[27]. Numai că la Mateiu Caragiale motivul depravării nu este folosit, ca la alți scriitori, numai pentru a prezenta lectorului o frescă de moravuri, sau o satiră socială. Scriitorul nostru privește cu amărăciune „încanalierea" personajelor sale îndrăgite, Pașadia

---

[24] Mateiu I. Caragiale, *op. cit.*, p. 227.
[25] Mateiu I. Caragiale, *op. cit.*, p. 144.
[26] *Ibidem*, p. 85.
[27] Mateiu I. Caragiale, *Remember*, în *Opere*, p. 37.

și Pantazi, „încanaliere" ce culminează spre sfîrșitul romanului cu încăierarea acestora, în văzul lumii, pentru o femeie. Îndemnat de Pirgu, Pașadia e de acord să o seducă pe Ilinca Arnoteanu, iar Pantazi, aflînd, intervine vijelios pentru a salva onoarea aceleia care i-o amintea pe Wanda. Scena se petrece în casa deochiată a Arnotenilor. Această încăierare grotescă pune vîrf înjosirii la care pot ajunge doi oameni înzestrați cu însemnate daruri ale spiritului. Ea este, totodată, ultima lor experiență abjectă, căreia îi urmează visul povestitorului, vis ce pune într-o lumină nouă motivul atît de pe larg expus pînă atunci, al degradării. Perioada de dezmăț străbătută de „crai" în compania demonică a lui Pirgu, așa cum reiese din visul povestitorului, are drept scop, pe un *arrière-plan* abia sugerat, purificarea lor. Înțelegem din finalul cărții că abjecția „crailor", pe care am urmărit-o de-a lungul romanului nu a fost gratuită, ci, dimpotrivă, a jucat pentru Pașadia și Pantazi, rolul unei *catharsis*, cadrul acțiunii, acel fals veac al XVIII-lea, fiind locul încercărilor, iar timpul în care se desfășoară acțiunea fiind acela al încercărilor. Romanul, ce părea a fi o frescă de moravuri apare, după visul povestitorului, ca relatarea ispășirii printr-o degradare voluntară, a unora care au păcătuit mult și greu, din trufie.

4. Izbăvirea

Motivul izbăvirii prin înjosire este, aici, expresia artistică a unei realități vechi de cînd e lumea. După ce-și ucide copiii în timpul unei crize, Heracle săvîrșește douăsprezece munci pentru Euristeus. După ce-l omoară pe Ifitos, e vîndut rob Omfalei care-l umilește atîta cît poate. La moartea eroului, zeii îi iartă fărădelegile ținînd seama de încercările pe care le-a suferit. În *Parsifal*, drama lui Richard Wagner, Kundry își ispășește păcatele, umilindu-se. Îi slujește pe pelerini; le spală picioarele. „Trebuie să accepți suferința, ispășirea, ca mijloc de a-ți răscumpăra crima" îi spune Sonia lui Rascolnicov. Acesta se predă și răscumpărarea lui se face prin suferințe. Una dintre cele mai grele pentru el nu e nici munca forțată, nici hrana din închisoare, nici lanțurile, ci umilința de a avea capul ras și de a purta haina vărgată a deținuților, așa cum pentru eroii lui Mateiu Caragiale suferința cea mai grea e umilința de a se lăsa batjocoriți de Pirgu și de a vieții prin cîrciumi și prin case defăimate. Huysmans alege pentru Des Esseintes, ca mijloc de purificare după o viață libertină, izolarea printre cărți, mobile, parfumuri și flori rare. Dar recluziunea într-un mediu suprasaturat de artă se dovedește ineficace și, în pragul nebuniei, eroul se întreabă dacă nu cumva îi rămîne de ales între sinucidere și călugărie, spre a scăpa de cercul malefic al obsesiilor și insatisfacției.

Mateiu Caragiale preferă pentru eroii săi umilința degradării, socotind-o, în cazul acestor esteți trufași și decadenți, ca suprema lor suferință și ca atare, singura eliberatoare. Scriitorul, în privința asta, alege soluția clasică, recomandată de toate sistemele de morală în virtutea ideii, confirmate de practică, că suferința morală a celui pedepsit este salutară, adeseori, acestuia și contribuie la îndreptarea lui.

Așa ne explicăm de ce Pașadia și Pantazi se complac în a asculta cum viorile îngînă valsul trist al vieții lor irosite, sau în a-și petrece serile așa cum știm.

Aşa ne explicăm acea vieţuire dureroasă „fără nădejde şi fără ţel" acceptată de Paşadia, precum şi acea „voluptate în a se aţîţa şi suferi" de care dă dovadă Pantazi.

Aşa ne explicăm de ce Pantazi întîrzie printr-un Bucureşti al plăcerilor sordide, în loc să se îndrepte cît mai grabnic spre acel „colţ lusitanian de rai" pe care şi l-a cumpărat, pentru a gusta acolo odihna apusului de viaţă. Căci ce altceva decît nevoia de ispăşire a unor nelegiuiri mai vechi, ca aceea a unui testament dosit, de pildă, l-ar determina pe acest om „pătimaş după Frumos şi adăpat la izvorul tuturor cunoştinţelor, care citea în original pe Cervantes şi pe Camoens" să-şi petreacă serile în birtul din Covaci? Argumentul vînzării proprietăţilor sale imobiliare din Bucureşti, pentru care e purtat de opt luni cu vorba de „nişte pîrliţi de negustoraşi" nu rezistă, pentru că păcura pe acţiuni de la Amsterdam e aceea care îi aduce lui Pantazi peste trei sferturi din venit. Şi chiar dacă l-ar reţine la Bucureşti afacerile, nimic nu l-ar putea sili pe acest om inteligent, nobil, cult şi sensibil să-şi omoare timpul în mod vulgar, decît nevoia de ispăşire prin abjecţie, adică tocmai prin ceea ce-l dezgustă mai mult pe un rafinat.

Aşa ne explicăm faptul că numai după încăierarea lor cea de pomină, care pune vîrf înjosirilor, autorul le încheie perioada purificatoare. Povestitorul are acum revelaţia răscumpărării sale şi a prietenilor săi, în acel vis care a rămas, spune el, cel mai frumos din întreaga sa viaţă.

Povestitorul cărţii se vede împreună cu Paşadia şi cu Pantazi, cîteşi trei mari egumeni înveşmîntaţi în lungi mantii, slujind pentru cea din urma oară slujba vecerniei. Primirea „craiilor" în rîndurile „tagmei prea senine", în preziua morţii lor, e semnul izbăvirii. „Aşteptam ca surghiunul nostru pe pămînt să ia sfîrşit", spune povestitorul. Viaţa pe care a dus-o în ultima vreme cel puţin, împreună cu „craii", îi apare, aşadar, povestitorului ca fiind un timp de ispăşire, un surghiun care s-a terminat, o cale pe care au mers pînă la capăt, un drum spre Montsalvat, pe care l-au parcurs.

Înţelegem că Paşadia moare iertat, la capătul acestei perioade purgatorii, şi că Pantazi, schimbat la faţă, „ras şi cu barbeţi scurţi", părăseşte ţara răscumpărat, îndreptîndu-se spre ţărmul îmbălsămat cu miresme, unde şi-a rezervat un loc printre orhidee înflorite în grădini atîrnate, şi printre „stupi de albine şi ape vii", simţindu-şi sfîrşitul aproape.

*

Urmărind prezenţa şi rostul cîtorva motive literare de circulaţie universală în *Craii de Curtea-Veche* nu ne-am pronunţat în nici un fel cu privire la eventuale influenţe suferite de artistul român, mulţumindu-ne să semnalăm asemănări, concordanţe, paralelisme, afinităţi de structură sufletească, aspiraţii, gusturi şi dezgusturi ce le avea comune cu ale altor scriitori. Ni s-a părut hazardat de stabilit cu siguranţă ce şi cît un autor datorează altuia, precum şi de ce natură sînt asemenea datorii. Am preferat ca, din felul cum un motiv apare într-o operă sau în alta, să încercăm a face unele presupuneri cu privire la optica de clasă, la nuanţele sensibilităţii, la viziunea artistică, la zonele de cultură şi la adîncimea cugetării scriitorilor respectivi.

Comparînd unele din motivele existente în *Craii de Curtea-Veche*, cu motive similare din operele scriitorilor pe care Mateiu Caragiale şi i-a

simţit aproape, am putut constata, de pildă, că atracţia scriitorului român spre fastul veacului al XVIII-lea este datorat, ca şi în cazul lui Balzac, mai degrabă neaderării sale la condiţiile social-economice ale epocii în care a trăit, decît unei preţiozităţi literare.

Făcînd unele apropieri între *Craii* şi *Les diaboliques* am văzut că atît Mateiu Caragiale cît şi Barbey d'Aurevilly, la fel de pasionaţi după cazuri stranii şi după personaje tarate, nu sînt nişte apologeţi ai nobilimii, cum s-ar părea la prima vedere, ci, dimpotrivă, nişte demascatori ai stigmatelor unei aristocraţii surprinse în perioada ei de declin, aşa cum era cea franceză pe vremea lui Barbey, şi cea românească în preajma primului război mondial.

Din confruntarea felului în care motivul corupătorului a fost tratat în *Craii* şi în alte romane, au ieşit în evidenţă afinităţile elective ale lui Mateiu Caragiale cu proza veacului al XVIII-lea şi în special cu aceea a lui Restif de la Bretonne.

Am văzut, de asemenea, marea originalitate a scriitorului român în ce priveşte modul în care abordează tema depravării, căreia îi dă un sens dramatic, legat de neliniştile cele mai grave ale sufletului omenesc.

În sfîrşit, am putut constata la autorul *Crailor*, dacă nu o tehnică perfectă a romanului, în tot cazul una cît se poate de sigură a evocării, însoţită de un gust artistic desăvîrşit şi de un simţ foarte rafinat al limbii, calităţi scriitoriceşti care asigură lui Mateiu Caragiale un loc de cinste nu numai în literatura noastră, dar şi în cea universală.

Quelques motifs littéraires du roman *Craii de Curtea-Veche* en contexte comparatiste

On y compare certains motifs littéraires développés dans le roman de Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea-Veche* (Les Seigneurs de l'Ancienne-Cour) avec les mêmes motifs traités par d'autres écrivains appartenant à des littératures nationales différentes, et surtout à la littérature française.

L'auteur de l'article remarque que des traits psychologiques pareils, ainsi que des circonstances de vie semblables, ont souvent comme résultat des concordances frappantes dans la création artistique de certains romanciers.

Ces concordances, qui consistent entre autres dans le choix des mêmes motifs littéraires, trahissent une communion spirituelle entre des écrivains appartenant à des cultures et à des époques différentes et contribuent à la connaissance des liaisons discrètes qui les unissent au delà des pays et des siècles qui les séparent.

Fidelitatea și libertatea traducerii

Adriana Mitescu

Orice traducere, și în mod deosebit aceea de poezie, este victima unui paradox; pe de o parte, traducerea ameliorează, dacă nu ambiționează să înlăture, deosebirile dintre cele două limbi; pe de altă parte le accentuează în mod izbitor. Din acest punct de vedere s-ar putea observa că scopul primordial al edițiilor bilingve consacrate poeților români clasici și contemporani este acela de a informa, de a-i apropia, de a-i face cunoscuți cititorului străin. Cele mai multe dintre aceste traduceri tind spre a mijloci *comunicarea*, adresîndu-se unor cititori care nu posedă înțelegerea originalului. Aici se deschide o problemă esențială și din punctul de vedere al teoriei traducerii și mai ales din acela al rezultatelor ei. Scopul de a face cunoscută poezia românească poate fi cel mai bine slujit, fixîndu-se ca principal obiectiv nu atît mijlocirea informației, comunicarea acesteia, ci sesizarea poeticului. Pentru redarea poeticului, originalul trebuie supus unor transformări. O asemenea transformare care nu poate fi decît literară nu este arbitrară, ea fiind reglementată de producerea într-o altă formă verbală a metonimiei și metaforei. Dar asta, în măsura în care traducătorul își propune să redea poeticul unui text, devenind el însuși un poet și abandonînd calea mai lesnicioasă a traducerii explicative, pentru a găsi o altă ecuație verbală. Conflictul care se invocă, devenit deja un loc comun în teoriile asupra traducerii, este acela dintre sens și emoție, dintre exactitate și armonie, dintre semnificația denotativă și conotativă a cuvîntului. Dar practic, în virtutea faptului că limbile sînt înrudite, ele coincid într-un plan ideal de universalitate a gîndirii și simțirii omenești. Se poate observa în exemplele strălucite de traduceri: Hölderlin, Ștefan George, Baudelaire, Pound, Ion Pillat, Ion Vinea, Al. Philippide, L. Blaga, I. Barbu, Vladimir Streinu, că semnificațiile conotative ale cuvîntului poetic pot fi „ocrotite" dacă poetul traducător își propune să reproducă, să refacă alveola verbală a imaginii și contextul lingvistic al cuvîntului. Traducerea devine astfel imaginea unui sistem echivalent de relații, oglindiri și corespondențe semantice. Se poate spune, pe bună dreptate, că traducerea este un proces de creație, dar în sens invers. Astfel, pe cîtă vreme poetul scrie fără să știe foarte clar cum va fi poemul său, traducătorul

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 3, p. 449–457, București, 1973

trebuie să ajungă la același rezultat, avînd sub ochi poemul original, pe care îl transmută într-un alt poem.

A informa publicul străin asupra lui Eminescu, Blaga, Bacovia, Arghezi, Ion Barbu, Philippide, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, înseamnă alcătuirea unor poeme asemănătoare cu originalul și totodată apte de a intra în corespondență cu poeme frecventate de respectiva comunitate cititoare. S-ar putea spune că prin traducere originalul dispare ca atare pentru a se regăsi într-o altă existență, într-o altă formă, mutuală și mereu reînnoită fecundare. Ar fi o mare dramă ca mesajul de impresii și intuiții să rămînă prizonierul fatal al unei alcătuiri verbale imobile. Să observăm că și în interiorul aceleiași limbi o poezie suferă o neîntreruptă „traducere", impusă de dinamica istorică și estetică a limbii. Există o copilărie, o prospețime și o maturitate tîrzie a cuvintelor conservate într-un text poetic. Ce diferență între limba *Povestirilor din Canterbury* față de engleza lui T. S. Eliot, sau față de aceea a lui Dylan Thomas, sau între *Infernul* și *Paradisul* lui Dante, față de *Inni sacrali* de Manzoni sau *Ossi di sepia* a lui Montale; sau ce diferență între limba poeziei lui Eliade Rădulescu față de Eminescu și față de Blaga? Ceea ce părea tendință stilistică într-un moment poate să cadă în desuetudine la o altă vîrstă poetică și, dimpotrivă, inițiative personale, adevărate miracole, se pot naște din latente sedimentări lingvistice.

Opera este deci *unică* dar nu *izolată* nici în interiorul limbii naționale, nici în realitatea translingvistică, ea trăind în *relație*, în subterană comunicare cu alte opere care o preced și o urmează. Astfel mi se pare că principala dificultate care se ridică în fața tălmăcirii poeziei lui Lucian Blaga în italiană [1], este aceea a încadrării limbii poetice a originalului într-o succesiune stilistică a poeziei italiene. Tendințele stilistice prefigurate de Pascoli și apoi experimentate de crepusculari, rondiști și ermetici și de poeți ca Ungaretti, Carducci, Saba, Montale, alcătuiesc limba poetică a acestui secol, determinînd momentul autentic și necesar a ceea ce s-a numit „Storia della Parola". În cazul de față, nu interesează în primul rînd fidelitatea față de text, traducerea exactă a originalului, ci imaginarea unei *tendințe* stilistice în funcție de viața intimă și poetică a eului blagian și, totodată, în funcție de momentul limbii literare și registrele acesteia : limba majoră, aulică, aristocratică, limba recentă *koinè*, limba minoră, vorbită, limba dialectală. Alegerea vocabularului poetic în funcție de aceste nivele ale limbii presupune o conștiință polemică a limbii poetice echivalentă cu o invenție poetică. Din acest punct de vedere, versiunea lui Mariano Baffi din Lucian Blaga se menține la un nivel corect de transmitere a sensului, fără rafinamente și efecte lingvistice și fără subtile alegeri de vocabular și *exploits* stilistice. În general, traducătorul e mai puțin sensibil la transformările stilistice ale limbii poetice mînuite de poeții italieni înșiși, de un Montale de pildă, cu care Blaga cred că ar avea comun sensul cosmic iluminat într-un obiect umil din natură și apoi respirația metafizică a intuițiilor exprimate în perioade sintactice largi. Fără o încadrare pe cît posibilă în stilistica limbii împrumutate, originalul, chiar exact transpus, rămîne suspendat fără pămînt și timp.

---

[1] Lucian Blaga, *Nouăzeci de poezii (Novanta liriche)*, București, Ed. Minerva, 1971.

Așadar, nu trebuie să vedem neapărat un conflict ce ar menține o fatală confuzie între pluralitatea limbilor și unicitatea operei, ci, mai degrabă, un ansamblu de *relații* însoțite de revelatoare corespondențe și abisale identități. Asta dovedește că limbile nu sînt chiar atît de deosebite unele față de altele, înrudindu-se prin ceea ce vor să exprime.

De fapt, mult dezbătuta problemă a dificultății unei traduceri se bazează pe o realitate inerentă, și anume : faptul că raportul conținutului față de limbă formează în original o unitate ; pe cîtă vreme în traducere ne aflăm în fața unei discrepanțe sau a unei unități temporare, de cele mai multe ori ea fiind mai mult indicată, presimțită. Astfel, versiunile în diferite limbi ale unui original, de pildă, Eminescu în franceză, germană, rusă, italiană și spaniolă, pune în evidență accidentale discrepanțe de transpunere, care însă la o privire înaltă se șterg, originalul întregindu-se și înălțîndu-se în zarea unei limbi pure, ca o esență a celorlalte. „Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême : penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement, mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité sur terre des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité". Iată șansa dilematică a creației ca și a traducerii, care e o creație derivată, ideativă, așa cum observă Mallarmé în textul citat, punîndu-se astfel problema acelei limbi esențiale ridicată deasupra contradicțiilor particulare, acea limbă singura adevărată. Intuiția acestei limbi pure a traducerii o are Aurel George Boeșteanu traducînd din Philippide, continuînd delicat imaginea poetică a originalului : „L'espérance d'un but auquel j'aspire / Depuis longtemps stimulait mon ardeur, / Quel but est-ce donc ? Difficile à dire... / Si un jour je le pouvais, par bonheur,/ Je voudrais, oui, en rêve le traduire, / Langue où pensée et parole sont sœurs (Nădejdea unui țel de mult promis/ Stîrnise căutarea mea-ncordată./ Ce țel anume ar fi greu de zis / Și dacă l-aș putea rosti vreodată, / Ar fi în limba ce-o vorbești în vis / Cînd cugetu-i și vorbă totodată)". Parafrazînd cuvintele poetului am putea spune că „tainicul țel" al lui Aurel George Boeșteanu este acela de a traduce cu intenția să trezească în limba străină ecoul originalului pe care-l ademenește cît mai adînc în hățișurile limbii împrumutate. Rezultă un Philippide nou, un Philippide de o gravitate demonică, oscilînd între nostalgia clasicității și satanismul romantic al visului desfășurat în viziuni monstruoase și absurde. În franceză ne apare un Philippide, între Racine și Baudelaire, virtuțile amîndurora fiind prefigurate în starea pustiitoare a modernului rătăcind pe coordonatele Timpului. Vigoarea suferinței, a melancoliei și damnării este semnul modernității spre care sînt absorbite sugestiile livrești anterioare. Una dintre exemplarele piese pe care ni le oferă A. G. Boeșteanu, *Me voici aux confins (La marginea de noapte a vieții)* este o traducere realizată dinlăuntrul originalului, astfel încît unele versuri se continuă ca un ecou în textualitatea variantei franceze. Originalul e transformat, înălțîndu-se la frontiera nocturnă a recreației, oferind o neîncetată și reversibilă oglindire între original și traducere : „Me voici aux confins ennuitées de la vie / Depuis longtemps déjà je voulais arriver / Aux rivages du long sommeil où tout s'oublie ! / Et me voici le cœur, enténébré / Par la poussière de tant d'instants, d'heures mortes, / Où des rêves altiers se sont lors reflétés / (Ces rêves qui au loin, amassés en cohortes, / Dorment dans les tréfonds

du passé avorté) ... Et dés lors la moisson des souvenirs commence, / Le passé jusqu'au loin étend ses steppes denses / À la couleur d'azur, baignant dans le crachin : / Royaume curieux du soir et de l'automne / Où la sœur du sommeil arbore une couronne / Et où le temps ressemble à mes sources d'antan. — La marginea de noapte a vieții m-am oprit / De multă vreme tot voiam să ajung / La țărmurile somnului cel lung ! / Și iată-mă cu sufletu-nnegrit / De pulberea atîtor clipe moarte / În care visuri mari s-au oglindit / (Acele visuri care dorm departe / Prin funduri de trecut neizbutit) ... Culesul amintirilor începe, / Trecutul își întinde albastrele lui stepe / Învăluite-n negură mereu : / Ciudat tărîm de seară și de toamnă / În care Sora Somnului e doamnă / Și vremea e o apă stătătoare / Dar eu trec mai departe spre vechile izvoare"[2].

Reverberațiile imagistice de care vorbeam dau o sonoritate profundă și nobilă originalului, ex. : „confins ennuitées de la vie" ; accentuări care înalță textul, ex. : „aux rivages ... où tout s'oublie", „le cœur noirci, enténébré", „rêves altiers" pentru „visuri mari" care nuanțează noblețea aspirațiilor către absolut ; sau tot despre visuri precizarea „amassés en cohortes" absentă din text, dar în acord cu poetica lui Al. Philippide. De asemenea „steppes denses" e mai pregnant decît „stepele albastre". O singură minoră scăpare „royaume curieux", unde „étrange" sau „bizare" (cu ecou baudelairian ar fi fost poate mai sugestiv pentru „tărîm ciudat" ; iar „sœur" și „sommeil", ortografiate cu majuscule, n-ar fi avut decît de cîștigat, fiind în spiritul infuziilor expresioniste cultivate de Philippide și chiar a poeticii baudelairiene, unde conceptele-imagini erau singularizate.

Un exemplu recent de traducere, în care fidelitatea față de original depășește criteriul tradițional al traducerii ca respect literal, ajungînd mai degrabă un act de fervoare fideistă, este versiunea franceză a *Jocului secund* [3] de Ion Barbu semnată de Yvonne Stratt. Traducătoarea cu autentică formație de cultură franceză îl atrage pe Ion Barbu, poet de factură mallarméană, obsedat de idee, absolut și increat, în desișurile limbii franceze, lăsînd uneori impresia unui text original. Și asta pentru că are tentativa de a încadra poezia lui Ion Barbu într-un context stilistic consacrat în limba franceză. Într-un fel, Yvonne Stratt operează o încercare de supraviețuire a poeziei franceze de tip baudelairian în contact cu maturitatea ermetică, concisă, eliptică a stilisticii barbiene, și ea intrată într-un alt circuit temporal, față de scriitura poeziei contemporane. Din această întretăiere de nivele stilistice și perpetuare a sensurilor poetice originalul are uneori de cîștigat, cînd printr-o fericită echivalență și înrudire a limbilor obiectul de referință coincide cu modul de referință. Alteori însă Ion Barbu ne apare ușor îmbătrînit și trădat în travaliul său de cucerire a unei expresii poetice purificate. Între aceste două extreme răsare ca o minune de căutare și stăruință a traducătoarei statura recognoscibilă a poetului tăiată în marmura limpede a tiparelor limbii franceze : „Du temps, déduit l'abîme de cette calme crête, / Par le miroir s'enfonce dans le

---

[2] Al. Philippide, *Poeme*, traduceri în franceză de Aurel George Boeșteanu, „Secolul XX", nr. 1, 1973, p. 134—141.

[3] Ion Barbu, *Joc scund (Jeu second)*, București, Ed. Eminescu, 1973.

lustral azur, / Tailland sur la noyade des grands troupeaux agrestes / Dans les fluides groupés, un jeu second, plus pur".

Să reținem echivalența „lustral azur" pentru „mîntuit azur" care transmite ideea purificatoare și extatic contemplativă a originalului. E drept însă că ideea barbiană din „grupurile apei" nu se transmite prin „les fluides groupés". De teamă poate că un public nefamiliarizat cu vocabularul științific mînuit de poet ar putea să nu înțeleagă sau să fie derutat, traducătoarea a evitat utilizarea directă a termenului matematic „groupes", mai ales că termenul mai apare și în titlul *Le Groupe*.

Exemplele de virtuozitate a traducerii merg uneori pînă la păstrarea unei sonorități identice în exprimarea aceleiași idei, evident cu alte tipare sintactice și morfologice, ex. : „L'œil neuf, triangle qui vers nous s'allume" pentru „Ochi în virgin triunghi tăiat spre lume". Sau în acest exemplu din *Oul dogmatic* : „Mais l'embryon ? / Du haut suprême, / Au pôle extrême, / Que ne pourront / Atteindre nos terrestres crêmes, / Il vient enfin, / Très masculin, / Donner au blanc en hyalin / Son baiser plein" („Dar plodul ? / De foarte sus / Din polul plus / De unde glodul / Pămînturilor n-a ajuns / Acordă lin / Și masculin / Albușului în hialin : / Sărutul plin"). S-ar mai putea cita de asemenea fragmente din *Ritmuri pentru nunțile necesare*, unde cadența frîntă și bufă de jucărie mecanică a versurilor este exprimată printr-o fluență naturală a limbii franceze. Traducătoarei îi reușesc îndeosebi fragmentele cu muzicalitate specifică, ritmică, în maniera jocului de copii, cum e de pildă *Uvedenrode* sau *După melci* (*En cherchant des escargots*), publicat anterior și care stîrnise un legitim interes în așteptarea volumului integral. În acest din urmă poem versurile incantatorii ale descîntecului magic rostit de copil, creează aceeași boare de naivitate enigmatică. Alteori Yvonne Stratt încearcă să desfacă expresia barbiană din chingile și legăturile ei, intenționînd o primenire a versului ermetic cu aerul proaspăt al sensului logic și interpretativ. Cînd această operație e făcută cu măsură, rezultatele sînt memorabile : „Tel le serpent que la musique empaume / Ton cœur jouit des âges du futur, / Roulé deux fois autour du soleil-pomme, / Où il s'incruste en l'heure, ardent et pur. (Ți-e inima la vîrste viitoare / Ca șarpele pe muzici înnodat, / Rotit de două ori la mărul soare, / În minutare-aprins și încrestat).

În alte exemple versul nu mai este tradus ci explicat, sau, mai exact, tradus de două ori, o dată în românește din limbajul poeticii barbiene și apoi acest text logic este tradus în franceză : „Où seule flétrissure paraît, ce pourtant pôle / Flambeau, qui se dessine sur l'œuf éclos du Bleu". („A ofilirii, numai această foarte pală / Făclie, pe ghicirea Albastrului ouat").

Fără îndoială, încercările la care e supus un traducător în găsirea echivalențelor versurilor barbiene sînt dintre cele mai dificile. În afara cazurilor cînd expresia eliptică și concentrată a scriiturii barbiene este supusă unei operații de traducere inteligibilă și de explicare a misterului din original, inadvertențele propriu-zise sînt rare, datorate poate aceleiași exagerate temeri de eliminare a procentului de ininteligibil infuzat vocabularului lui Ion Barbu. Astfel, două exemple care cuprindeau cuvinte create de poet nu beneficiază de o descifrare validă. Unul este termenul „înzeuat", creație proprie prin care Ion Barbu înțelege „îndumnezeit", primește în

traducere o cu totul altă semnificație : „iarbă de abur înzeuat" (e vorba de sufletul-abur, ridicat spre cer, din poezia *Suflet petrecut*) este tradus cu „résille d'herbage vaporeux". Altădată cuvîntul „sund" creat de Ion Barbu de la numele strîmtorii „Sund" din versul „Sfînt jocul în speranță, de pe sund, / Treci pietrele apunerii egale" e tălmăcit : „Au jeu de l'espérance vers ce pont, / Passant l'écueil crepusculaire, calme".

Similar într-un fel gestului Yvonnei Stratt de a atrage experiența ermetică a versului barbian spre forme anterioare de armonie și cantabilitate este și intenția lui Mariano Baffi, traducătorul italian al lui Lucian Blaga. Poet imaginist, bîntuit de neliniști expresioniste, Blaga e, totuși, așezat în vecinătăți ce produc nedumerire, și anume poeții „dulcelui stil nou", sau Carducci. Selecția poeziilor lui Blaga slujește această imagine a unui poet pastoral cu infuzii folclorice, fiind eliminate cu consecvență piesele specifice esteticii blagiene : *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, *Lumina*, *Vreau să joc*, *Dar munții unde-s?*, *Veșnicul*, *Pax Magna*, *Un om s-apleacă peste margine*, *Din cer a venit un cîntec de lebădă*, *De mînă cu Marele Orb*, *Fiica pămîntului joacă*, *Fiu al faptei nu sînt*, *Paradis în destrămare*, *Peisaj transcendent*, *Ioan se sfîșie în pustie*, *Cetire din palmă*, *Boală*, *Cîntăreți bolnavi*, *Rune*, *Satul minunilor* etc. Candoarea naturistă și melancolia molcomită a celor 90 de poezii traduse alcătuiesc un Blaga atemporal, amputat în viziunile sale cosmice și temperat în tristețea sa metafizică. Și totuși, în unele din piesele prezente : *Gorunul*, *La mănăstire*, *Moartea lui Pan*, *Pluguri*, *Călugărul bătrîn îmi șoptește din prag*, *În lumea lui Heraclit*, *Mirabila sămînță*, *Cîntecul spicelor*, Mariano Baffi obține amplitudinea ondulatorie a viziunii și metafizicii poetului. Traducătorul surprinde delicat mai ales presimțirile sonore obsedante la Blaga, adîncirea în sine, cuprins de o muțenie contemplativă, atent la cadența timpului ancestral și la rotirea monadică a satului în universul cosmic. Mă nedumerește însă faptul că traducătorul variază transpunerea unor termeni cu puternică încărcătură poetică și filozofică la Blaga, cum ar fi bunăoară „lumină". Versul „Nu știu nici azi pentru ce m-ai trimis în lumină", cu respectivele reluări : „De ce m-ai trimis în lumină mamă, / de ce m-ai trimis" devine în tălmăcire o banală meditație mondenă frecventă în cîntecele de muzică ușoară : „Perché mi hai messo al mondo?..." „Perché mi hai messo al mondo, dimmi, madre, / perché mi hai messo al mondo?" În schimb, echivalența cu irizări din Dante a expresiei „În marea trecere — Il dubbio passo" este insuficient speculată.

Dificultățile de încadrare stilistică (din acest punct de vedere în cazul lui George Bacovia, *Poezii* — Stihotvoreniia, Editura Eminescu, 1972 în loc să fie încadrat stilistic în simbolismul rus este apropiat tipologic de Dostoievski și Cehov, producînd o derută a poeticii specifică simbolismului) dispar în cazul traducerilor din poezia contemporană. De pildă, traducerea italiană a poemelor lui Marin Sorescu [4], făcută de Marco Cugno rezolvă admirabil dinamica absurdă declanșată în accelerație ritmică a contrariilor cosmosului sorescian : *Tablouri*, *Șah*, *Compunere*, *Tidva*. Eul poetic și lumea se află legate prin relații complexe, intelec-

[4] Marin Sorescu, *80 poezii (80 poesie)*, București, Ed. Eminescu, 1972.

tuale și afective, de firească armonie și apropiere, suspectate uneori de incertitudine, de ironie și tristețe. Acest registru al liricii de meditație, surpată în pulverizarea universului însuși e excelent servit de eleganța sporită a limbii italiene cu tonalitatea ei „ilustră", originalul ne apare nu o dată ușor înălțat : *Inno (Imn)*, *E tutto mi scivola via (Și totul îmi alunecă ușor)*, *Oroscopo (Horoscop)*, *La morte dell'orologio* (titlul original e *Cu spatele*), *Dante* care ar merita să fie citat în întregime : „Sento nelle notti di luna / scivolare lentamente sulla sabbia / un millimetro dell'anno di qua o di là / senza alcuna fretta, / la Divina Commedia, piramide errante / lievemente inclinata verso l'eternità" („Divina Comedie, piramidă rătăcitoare, / Ușor înclinată către veșnicie, / O dau noaptea cînd e lună / Alunecînd încet pe nisip, / Un milimetru pe an încolo sau încoace / Fără nici o grabă?). Nu o dată în poeziile citate traducătorul intervine cu delicatețe, ocolind o redare prozaică din text. Alteori operează și modificări de titlu în armonie cu conținutul : *Gura racului* e tradus cu *I Granchi* (Racii), *Fulgerul a trecut* cu *Il fulmine* (Fulgerul), *Cum?* cu *Il vuoto* (Golul), *Înveninată* cu *La freccia* (Săgeata). În schimb, nu izbutesc prea bine versurile care cuprind expresii familiare sau cele ironice aparținînd limbii vorbite. Astfel, după expresia „m-a tras curentul", Sorescu spune „m-a tras întunericul" : „Aseară am uitat un ochi deschis, / Și toată noaptea m-a tras / Întunericul", în traducere utilizîndu-se o expresie prea concretă, prea materială : „mi ha trascinato il buio" (*Ochiaia-Cearcăn*). Iar în versul „Și numai așa le făceam vînt / În cîte o strofă" e tradus fără efectul familiar al oralității, ba dimpotrivă, cu un exces de politețe : „e solo così davo a ciascuno un posto / in una strofa" adică „și numai astfel dam fiecăruia cîte un loc / în vreo strofă". Față de aceste minore scăderi, versiunea engleză a poemelor soresciene [5], în traducerea lui Roy MacGregor — Hastie, nu acordă prea mult interes rezolvării sensurilor ambigue, deși volumul cuprinde multe piese fericit traduse, asta și dintr-o potrivire între stilul lui Sorescu și exprimarea economică a limbii engleze, ex. : *Shakespeare*, *Tablouri*, *Melcul*, *Capriciul*, tradus prin *Chairs (Scaunele)*. De regulă, ambiguitatea sensului nu este prinsă din pricina excesului de fidelitate literală ex. : „Pentru că eu mereu voi avea un avans / Față de lucrurile care nu gîndesc" este tradus „Because I shall always have a head start / of unreasonable things". Ambiguitatea utilizării unei expresii cotidiene, convenționale de politețe : „Nu te deranja să mă iubești" devine cu totul depărtat de original „Don't upset yourself / loving me". Iar farmecul jucăuș din „mă îngrășam treptat / cîte o tonă în fiecare zi" e denaturat prin tendința de aglomerare a efectelor : „I was putting on weight, inch by inch (? !) / A ton a day". Multe din soluțiile oferite : îndepărtări arbitrare de original, formulări colocviale, schimbări operate în punctuație și încărcarea nejustificată a unor versuri, alături de alte rezolvări remarcabile, lasă o impresie amestecată de competență și grabă, care nu slujesc prea bine nici poetului ales, nici traducătorului. Lăsînd la o parte discutabila apropiere a lui Marin Sorescu de Dylan Thomas, Eugen Ionescu și Lucian Blaga. Dealtfel, s-ar putea ca asemenea apropieri să nu fie decît un calcul

[5] Marin Sorescu, *Rame-Frames*, București, Ed. Eminescu, 1972.

editorial, vizîndu-se succesul de public al traducerii. Dovadă că versiunea engleză a celor *11 elegii* de Nichita Stănescu[6] avansează apropierea similară de Dylan Thomas. Traducătorul este același Roy MacGregor-Hastie, specialistul de literatură română în aria anglo-saxonă. El imprimă poeziei dificile a lui Nichita Stănescu tiparele excelent comprimate, cu spectaculoase dizlocări de sens și fulgerătoare intuiții poetice, ale limbii engleze, volumul fiind o delectare de la început pînă la sfîrșit. Dar, ca și în cazul traducerii lui Sorescu, își spun cuvîntul schimbări arbitrare, redări simplificate, echivalențe fanteziste. De la intervenții aparent mărunte, ca în exemplul : „El începe cu sine și sfîrșește cu sine" — „He begins in himself and finishes in himself" *(Elegia întîia)*, se ajunge la adăugiri inutile, fără prea mult efect, ex. : Într-un circuit absurd, / într-o zonă absurdă", „into an endless idiot orbit / across a zone of the absurd" (*Elegia a patra*). Alteori ne aflăm în plină fantezie : „și iată-mă, iarăși, suav, / închis într-un ou mult mai mare / clocit de-o idee mai mare, / gălbenuș jumătate, pasăre jumătate / într-un joc cu pași pe furate" — „and there I am again, soft, / enclosed in a bigger egg / half yolk, half bird / dancing a striptease" *(Elegia oului, a noua)*. Deși, în exemplul următor fantezia e o grăbită confuzie prin intermediar francez. Să se compare : „Numai din somn / se poate trezi fiecare, din coaja vieții nici unul, / niciodată" — „It is only from sleep / that everybody can wake up ; / from the cock (?) of life nobody, / ever" — „Ce n'est que du sommeil que chacun peut s'eveiller, de la coque de la vie aucun, / jamais". Se vede cu ușurință confuzia dintre engl. *cock* (cocoș) și fr. coque — coajă de ou. E adevărat că asemenea regretabile confuzii cu franțuzisme sînt rare. Versiunea franceză semnată de Andrée Fleury fiind mult inferioară, plină de stîngăcii și aberații comise și în franceză și în română. Dovadă că greșelile versiunii franceze nu se transmit, ex. : „Nu sufăr ceea ce nu se vede / ceea ce nu se aude, nu se gustă" — „I do not really suffer what is not seen / not heard, nor has a taste — „Point ne souffre ce qui ne se voit pas (ceea ce nu se vede nu suferă) ce qui ne s'entend, ni ne se goûte" *(Elegia a zecea)*. Sau un alt exemplu din *Elegia a unsprezecea* : „A te sprijini pe propriul tău pămînt / cînd ești sămînță". „To be on your oun land / when you are seed /" — T'appuyer sur ta propre terre / quand tu es semence". (E vizibilă greșeala exprimării în limba franceză a impersonalului, utilizînd persoana a doua). Exemplele de stîngăcii și naivități în versiunea franceză și tălmăcirile fanteziste se pot înmulți, la care am adăuga greșelile de tipar. Despre Nichita Stănescu, Pierre de Boisdeffre spunea în prezentarea la traducerea franceză : „Ce poète est bien notre contemporain, il est fou de l'univers, mais il est malade de son temps". Același lucru s-ar putea spune și despre alți poeți români clasici și contemporani, toți meritînd din plin traduceri poetice excelente care să aibă menirea nu numai să-i facă cunoscuți dar și iubiți. Pentru ca acești poeți să fie îndrăgiți, trebuie ca traducerile să aibă acest fior al ecoului original, cel puțin fragmentar. Oricum, recentele traduceri semnalate, la care se mai pot adăuga și altele, constituie un eveniment editorial de bun augur pentru poezia română.

---

[6] Nichita Stănescu, *11 Elegii (11 Elegies)*, București, Ed. Eminescu, 1972.

Fidelity and liberty of translation

Any translation and especially that of poetry has, or ought to have an intrinsic value. This value is found in considering art and poetry as in a means of increasing communications. Translations are the mirror of contemporary literature. Given this general situation, one may distinguish the translation as information, e.g. Roumanian writers unknown to the international public, but greater attention should be paid to the artistic translation, i.e., the translations as creation. In this case, the translation must recreate in other language the stylistic equivalents related with the poetic patterns of the original. The author dwelt on the relevance of the specificity of a poet or another e. g. the translation of Aurel George Boeșteanu from Al. Philippide in French, of that of Mario Cugno from Marin Sorescu in Italian, or that of Ray MacGregor-Hastie from Nichita Stănescu in English, on the cultivation of the taste of the foreign public for the beauty and originality of Roumanian contemporary poetry, and on the spirit of real sociability through poetry and artistic experience. The translators' performance is the attempt to recreate the musical harmony of the poetical original e.g. the translation of Ivonne Stratt from Ion Barbu in French, or that of A. Ivanovici from George Bacovia in Russian, or that of Mariano Baffi from Lucian Blaga in Italian. Yet, there seems to be differences; here and there Ion Barbu becomes too clear and simplified, though he remains an hermetic, and L. Blaga's metaphysical melancholy turns sometimes into a bucholic sensualism.

This paper is an analysis of the translations of Roumanian poetry in an attempt to point out their subtile stylistic *exploits*; the recreation of new linguistic and poetical patterns in which perceptions, images and emotions are involved. It isn't necessary to prove the usefulness of good translations by means of which Romanian poetry may find its friends all over the world.

Moldovenii în trilogia lui Sienkiewicz

Una dintre temele mai slab reprezentate ale comparatismului românesc, spre dezvoltarea căreia îndemna nu de mult Al. Dima în ale sale *Principii de literatură comparată*, este aceea a răsfrîngerii realităţilor româneşti în literaturile străine. Unele încercări sporadice există într-adevăr ici şi colo, dar acestea nu izbutesc nicidecum să închege un tablou cît de cît expresiv. Indiferent dacă avem în vedere o literatură anume, apropiată sau depărtată, sau literatura universală considerată în totalitatea ei. Situaţia este tot atît de precară şi în ceea ce priveşte imaginea străinilor în literatura română. Prin urmare, sporirea eforturilor comparatiştilor în această dublă direcţie se impune ca necesară, întrucît, lărgind simţitor prin comparaţie posibilităţile şi cadrul aprecierilor, conferă temeinicie şi siguranţă sintezelor referitoare la caracterele diferenţiale ale culturii noastre materiale şi spirituale, proiectate pe tabloul valoric al patrimoniului universal. Cu atît mai mult cu cît există materiale bogate care aşteaptă să fie cercetate şi din această perspectivă. În literatura română sînt destui scriitori care au descris în operele lor, interferent sau în prim plan, aspecte sociale, evenimente sau personalităţi istorice care s-au consumat în alte perimetre naţionale. Tot aşa, există creatori străini care au trăit un răstimp, au călătorit prin România de ieri şi de azi ori pur şi simplu au auzit într-un fel sau altul de oameni şi fapte de la noi, despre care au scris mai apoi în operele lor. Printre aceştia se numără şi prozatorul polonez H. Sienkiewicz (1846—1916).

Mai ales în trilogia inspirată din trecutul Poloniei medievale cuprinde Sienkiewicz o serie de relaţii despre principatul Moldovei. Scris între anii 1884 — 1888, cu scopul expres de „îmbărbătare a inimilor", tripticul istoric este alcătuit din romanele: *Prin foc şi sabie* *Potopul* şi *Pan Wołodyjowski*, toate trei cunoscute mai de mult publicului românesc prin traduceri. Dacă în *Potopul* cadrul geografic al acţiunii nu i-a îngăduit autorului referiri directe la ţările valahe, în celelalte două fabulaţia se consumă cu precădere în ţinuturile de răsărit ale Poloniei în secolul al XVII-lea, aşadar într-un spaţiu din imediata apropiere a Moldovei, cu care Republica întreţinea legături de bună vecinătate. Adesea raportările la Ţara Moldovei sînt incidentale, formulîndu-se cu zgîrcenie în discuţii cu totul lăturalnice ale personajelor sau în descrierea locurilor şi a oamenilor. Printre neamurile care trăiesc la Mohilów şi Raszków sînt şi moldoveni — Sienkiewicz le zice de regulă valahi — la Czehryn ţine han şi vinărie cu vad mare Dopul, iar în tarabele de la Sici desfac vinuri în vremuri paşnice îndeosebi neguţătorii veniţi din Moldova. Tot aşa, în oastea polonă, în aceea a lui Hmielnicki sau a sultanului se află şi steaguri de moldoveni, mai rar, în cea turcească, şi de munteni, iar jupîn Zagłoba povesteşte în hazul ascultătorilor cum i-au ars musulmanii ochiul şi că dacă sultanul

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 3, p. 459—470, Bucureşti, 1973

nu-l va face paşă sau gospodar al Valahiei ... Sînt date — se mai pot adăuga şi alte cîteva — ale căror semnificaţii nu depăşesc treapta ocazionalului care le-a dat naştere.

E adevărat însă că uneori, în *Pan Wołodyjowski*, de exemplu, referinţele despre moldoveni se adună parcă mai mult, convergînd spre nişte raporturi mai clar conturate. Din curgerea episoadelor şi mai ales din spusele unor personaje reiese că între Wołodyjowski, comandant al garnizoanei poloneze de la Chreptiów, şi pîrcălabii din Moldova există legături de prietenie şi într-ajutorare la ceas de primejdie. O dată, un grup de tătari se declară veniţi cu moldovenii conduşi de rohmistrul Styngan (cit. Stîngan), trimis de pîrcălabi. Mai mult. Cînd urdia turcească se îndreaptă spre Kamieniec, pîrcălabul Habareskul îl sfătuieşte pe Wołodyjowski să plece din fortăreaţă dacă nu e bine întărită ; înainte de lupta de la Hotin, pîlcurile moldovene se aliază cu cele polone împotriva turcilor etc. Se înţelege, nici aceste dispersate elemente istorice nu se apropie de planul principal al acţiunii.

Mai numeroase şi mai sugestive sînt relaţiile cu privire la Moldova în *Prin foc şi sabie*, unde cresc substanţial în volum şi importanţă, împletindu-se o vreme, în capitolul trei, cu făgaşul principal al intrigii ; de astă dată descrierea lor este făcută direct de autor sau prin mijlocirea discuţiilor purtate de doi din cei „trei muşchetari" ai romanului : porucinicul Skrzetuski şi vînjosul Longinus Podbipięta. Întorcîndu-se de la Crîm, Skrzetuski întîlneşte pe drum pe boierul Rozvan (Răzvan) Ursu, trimis al gospodarului Moldovei la ducele Jeremi Wiśniowiecki pentru pedepsirea prădăciunilor ciambulurilor de tătari în Moldova. Vorbele solului îl conving pe porucinic că Moldova e o ţară bogată, cu clima blîndă, care are aur, vin, bacalii şi vite din belşug. Bogăţiile ei sînt atît de ademenitoare, încît Skrzetuski se gîndeşte că şi prinţul ar putea emite pretenţii la Tronul Moldovei, întrucît se născuse dintr-o Movileancă. În acele vremuri, secolul al XVII-lea, unii principi polonezi se însoţeau cu jupînişe din Moldova, renumite pentru frumuseţea lor ; Sienkiewicz numeşte cazul lui Michał Wiśniowiecki sau al lui Wasyl Kurcewicz Bułyha, cel din urmă căsătorit cu o Rahoziancă, „nobilă din Moldova". Pe lîngă aceste date cu fundamente lesne verificabile istoric, în dialogul lui Skrzetuski cu lituanianul apar unele vorbe fără temeiuri reale, rostite de altfel mai mult întîmplător şi mai mult din auzite. Podbipięta aflase de la cam flecarul Zagłoba că în Moldova oamenii ar fi mai mici de statură, lucru pe care el îl vede „confirmat" într-o cărticică de rugăciuni, unde, alături de instrucţiuni militare şi rugăciuni, se dau şi unele cunoştinţe despre diferite naţii ; despre călărimea moldoveană se spunea că îşi zice uşoară pentru că fuge, aleargă repede ; alergau repede şi pentru că, chipurile, erau mici la trup şi mai uşori. Ş.a.

În *Prin foc şi sabie*, atitudinea lui Sienkiewicz faţă de realităţile moldoveneşti este conţinută în special în descrierile directe care privesc pe trimisul Ursu şi suita lui. Sub acest raport, autorul are numai cuvinte admirative. Boierul Rozvan Ursu vine dintr-o ţară puţin cunoscută şi ademenitoare prin exotismul ei. Acolo oamenii au faţa albă, ca fierul încins, şi părul închis la culoare, devreme ce prinţul Jeremi moştenise de la mama sa tenul deschis şi părul negru ca pana corbului. Bogăţiile Moldovei sînt sugerate cel mai bine de îndestularea care-l înconjură pe trimis ; în afară de caleaşca lui, are căruţe cu slujitori şi o gardă de doisprezece călăraşi care îngînă uneori melodii tărăgănate. Duce cu el daruri scumpe, călăreşte un armăsar de soi anatolian şi petrece slobozind la vînătoare şoimi dresaţi de mai mare minunea. E îmbrăcat cu lux, are calpac de samur. Şi mai convingătoare este purtarea aleasă a solului, apreciată în dese rînduri de porucinic : e un cavaler desăvîrşit, dedat cu bunele obiceiuri etc. Cînd se întîlnesc cu cneaghinele Kurcewicz rămase în drum, le oferă numaidecît caleaşca lui, iar în timpul popasului la Rozłogi se poartă cu galanterie, ca un om umblat prin lume, complimentînd gazdele care se scuză pentru modestia bucatelor. Într-un cuvînt, fizic şi caracterologic, boierul Rozvan Ursu este înfăţişat numai în cuvinte de laudă ; tot ce spune şi tot ce face stîrneşte o uimire amestecată cu respect pentru însuşirile sale alese ; deferenţa pe care i-o arată Skrzetuski şi Longinus este întărită de primirea care i se face la curtea prin-

țului Jeremi de la Łubnie, unde se dau serbări pline de fast în onoarea lui. Cinstea cu care e întîmpinat exprimă, de fapt, cinstirea gospodarului Moldovei, pe care-l reprezintă, și legăturile pașnice dintre cele două principate.

Stan Velea

Paul Van Tieghem și românii
I. Corespondența cu Mihail Dragomirescu

Este cunoscută tendința lui Mihail Dragomirescu de a impune pe plan european concepția sa despre estetica operei literare, pe care a expus-o în *Știința literaturii*. Primul volum, apărut la București în 1926, este tradus în 1928, constituind materia primelor două volume ale ediției în limba franceză; următoarele două volume apar direct în franceză, destinate fiind să facă accesibile celor mai largi cercuri științifice internaționale teoriile sale. Într-adevăr, cartea sa a avut parte de o răspîndire cum nu au avut multe lucrări românești în această epocă, și a stîrnit discuții — nu toate favorabile — care i-au consacrat numele printre esteticienii europeni de renume. Printre cei care au luat poziție față de teoria lui Dragomirescu, cel mai ilustru este, fără îndoială, Croce; atît opiniile sale, cît și corespondența dintre ei, sînt cunoscute [1]. O prezentare a primelor două volume din *La science de la littérature* publică și cunoscutul comparatist francez Paul Van Tieghem în revista pariziană de mare prestigiu „Revue de synthèse historique". În urma acestei recenzii, între cei doi savanți — care s-au cunoscut ulterior și direct — se înnoadă o corespondență deosebit de interesantă, rămasă pînă acum necunoscută. Probabil că lui Van Tieghem i se datorează și invitarea lui Dragomirescu la primul Congres internațional de istorie literară (Budapesta, 1931), unde profesorul român a fost chemat după propria sa apreciere, „nu ca istoric literar, cît ca unul din provocatorii crizei istoriei literare, criză care a fost obiectul preocupărilor Congresului" [2]. Dincolo de exagerarea naivă a importanței teoriilor sale în declanșarea „crizei", interesul cercurilor științifice internaționale, dominate în acel moment de pozitivismul școlii franceze, este real; îl vom găsi exprimat în corespondența lui Van Tieghem, după cum îl vom găsi în recenzia pe care o face lucrării sale fiul lui Paul Van Tieghem, Philippe Van Tieghem, în „Les Nouvelles litteraires" din 4 ianuarie 1930 [3]. Însă cea mai consistentă satisfacție i-a pricinuit-o profesorului român ampla discuție a lucrării și teoriilor sale în broșura *Tendances nouvelles en histoire littéraire* a aceluiași Philippe Van Tieghem, apărută la Paris, în 1930, și la care una din scrisorile lui Paul Van Tieghem se referă direct. Discuția pe nu mai puțin de șase pagini a viziunii sale despre „știința literaturii" trebuie să-i fi dat curaj lui Dragomirescu pentru a apărea la congresul de la Budapesta ca teoretician al unei întregi concepții destinate să revoluționeze studiul literaturii. Este însă foarte adevărat că Philippe van Tieghem discută cu seriozitate ideile sale, le rezumă inteligent și le găsește merite pe care compatrioții nu i le-au găsit decît mult mai tîrziu. Chiar contextul în care îl plasează autorul pentru a discuta comparativ opiniile

---

[1] Vezi, de pildă, Z. Ornea, *Trei esteticieni*, București, 1968, p. 42 etc. și același, *Studiu introductiv* la M. Dragomirescu, *Scrieri critice și estetice*, București, 1969, p. LIV—LVII.

[2] Mihail Dragomirescu, *Primul congres de istorie literară din Budapesta*, București, 1931, p. 4.

[3] Atît recenzia lui Paul Van Tieghem, cît și cea a fiului său, sînt rezumate și semnalate în revista lui Dragomirescu „Ritmul vremii", an. I (seria II), nr. 1, 1930, p. 155.

sale este edificator şi credem interesant să îl menţionăm, pentru că lucrarea amintită nu a fost folosită — pe cît ştim — de nici un comentator al operei lui M. Dragomirescu: „ces procedés eux-mêmes (ale operei de artă), contrairement à ce que font les *formalistes* russes, ne doivent pas être étudiés historiquement, mais plutôt, si l'on peut dire, a l'interieur du vase clos qu'est l'oeuvre d'un auteur [...] Il va sans dire que cette manière de considérer l'oeuvre est intimement liée à une théorie du génie. C'est sur ce point que M. Dragomirescou s'oppose à B. Croce, dont, par ailleur, il semble se rapprocher ..."[4]. Indiferent de efectul — practic vorbind nul — al încercării sale de a convinge pe istoricii literari să-şi renege „credinţa" în istorism şi în importanţa factorilor externi, congresul consemnează importanţa comunicării sale şi e de crezut că reacţia pe care aceasta o reprezenta a fost un imbold pentru revizuirea şi revitalizarea concepţiilor învechite. În prezentarea pe care a făcut-o în broşura citată lucrărilor congresului, M. Dragomirescu rezumă astfel succesul său: „d. Baldensperger, făcînd rezumatul discuţiilor, a afirmat că cei doi poli ai Congresului au fost memoriul dlui Nadler în direcţia realistă şi memoriul meu în direcţia idealistă (prin „idealist", Dragomirescu înţelege degajat de factorii şi de influenţe externe — n.n.). Iar d. Paul Van Tieghem, secretarul congresului, a formulat, ca unul din dezideratele esenţiale ale congresului, ca cercetătorii literari în lucrările lor să dea precădere capodoperelor"[5].

Din scrisorile lui Paul Van Tieghem reiese nu numai cordialitatea relaţiilor sale cu teoreticianul capodoperei, ci şi interesul său pentru literatura română şi pentru România, unde ar fi voit să vină pentru un ciclu de conferinţe. Cei doi au încercat — ideea este a lui Dragomirescu, desigur — să editeze, sub direcţia lor comună, o bibliotecă internaţională a capodoperelor, cuprinzînd nu numai opere din literaturile de largă circulaţie, ci şi din cele scrise în limbi mai puţin cunoscute: româna, polona, norvegiana etc. Proiectul a rămas neîmplinit, dar adeziunea lui Van Tieghem îi dă o semnificaţie mai profundă.

Ştim apoi că Paul Van Tieghem a avut şi alte legături cu românii; el a colaborat, de pildă, la volumele omagiale dedicate lui Ramiro Ortiz şi lui Charles Drouhet. Viitorul ne va permite poate să adîncim cercetarea şi în această direcţie. Pînă atunci publicăm textul inedit al scrisorilor lui Paul Van Tieghem către Mihail Dragomirescu.

Mircea Anghelescu

I

Paris 29 sept. soir/1929/

Mon cher collègue,

Je suis rentré à Paris, 47 Boulevard Garibaldi (IIIe ét à droite) (Nord-Sud : Pasteur métro : Sèvres-Lecourbe), Pouvez-vous venir me voir, soit demain jeudi après 5 1/2 soir et jusqu'à 7^{h}, soit encore vendredi aux mêmes heures? J'éspère avoir le plaisir de faire votre connaissance.

Avec mes sentiments sympathiques,

P. Van Tieghem

---

[4] Philippe Van Tieghem, *Tendances nouvelles en histoire littéraire*, Paris, 1930, p. 46.
[5] Mihail Dragomirescu, *op. cit.*, p. 24—25.

II

Paris 25 X 29

Mon cher collègue,

J'ai vu M. Gamber.[1] Il a été très aimable. Nous avons parlé longuement du projet de *Bibliothèque internationale des chefs-d'œuvre*. C'est le titre que je lui ai proposé. Je lui ai fait remarquer que nous étions devancés par la collection des *Cent chefs d'oeuvre* à la „Renaissance du Livre" (Bd. St. Michel); mais que nous pouvions essayer de faire mieux, ou en tout cas de faire autrement; M. Gamber est, comme vous me l'aviez dit, trés sympathique à l'idée de la collection; mais il estime que, limitée au public roumain, elle n'offre pas assez de perspectives de développement commercial; il faut qu'elle s'adresse aussi et surtout au public français, à celui qui peut lire en français à l'étranger, et même à celui de langue étrangère. Ainsi la *Bibliotheca Romanica* à Strasbourg, etc ... Il faut donc, et c'est ausssi mon avis, qu'elle affiche nettement son caractère *international*, mais que la France soit le point de départ. La question délicate est celle des langues pour les textes mêmes (en admettant que les introductions, notes, etc. soient en français). Le roumain — car M. Gamber admet que certains textes roumains y figurent — le russe, le polonais, le norvégien seront accompagnés sans doute de la traductions française en regard (comme dans la *collection Budé* pour les latins et grecs); mais l'anglais? l'allemand? l'italien? C'est une grosse question à étudier.

Voilà où en est la question pour le moment entre M. Gamber *et moi*, je pourrai dire: *et nous*, car je l'ai vu de votre part. Il est d'avis que votre nom et le mien figurent comme ceux des codirecteurs de la Collection, et que nous choisissions des personnes compétentés pour établir chaque volume.

Veuillez me dire que vous pensez de tout cela.

Bien heureux d'avoir fait votre connaissance, je vous envoie mes meilleurs sentiments.

P. Van Tieghem

Mon fils parlera de votre *Science de la littérature* dans les *Nouvelles Littéraires*[2]; il a profité d'un séjour chez moi pour étudier vos volumes. Ce mouvement de réaction l'intéresse.

III

Paris 2 II 30

Mon cher collègue,

Je suis dans l'émerveillement du magnifique volume que j'ai reçu: Omagiu M. Dragomirescu[3]. Comme je ne sais qui remercier c'est à vous que je m'adresse, et à mes remerciements je joins mes félicitations. Je n'ai eu le temps que de feuilleter, mais je vais tâcher d'en extraire beaucoup de choses utile, et sur le *festeggiato* lui-même, et sur d'autres.

---

[1] J. Gamber, librar parizian, este editorul favorit al românilor dintre cele două războaie mondiale (aici s-a publicat un *Buletin Franco-Roumain*, editat de Vintilă Russu-Şirianu, cărţi ale lui Iorga, D. Murărăşu etc.)

[2] Prezentarea a apărut în numărul din 4 ianuarie 1930.

[3] *Omagiu lui Mihail Dragomirescu* (cu prilejul împlinirii vîrstei de 60 de ani), Bucureşti, 1928, 875 p.

Mon fils a bien reçu votre lettre. Il se peut que je reparle des diverses méthodes en littérature. Je voudrais être fixé sur votre situation par rapport aux idées de Croce et son école. Pourriez-vous m'envoyer une note là-dessus, pour préciser les ressemblances ou différences? Ou peut-être cela se trouvera dans un prochain volume de votre ouvrage?

Bien cordialement à vous, et un peu en hâte,

P. Van Tieghem

IV

Pension Alpenblick
Aeschi, C^ton de Berne
(Suisse)

26 VII 1930

Mon cher collègue et ami,

J'ai reçu hier et lu avec beaucoup d'intérêt votre lettre de Karlsbad. D'abord rassurez-vous; je ne suis pas du tout fâché contre vous. Pour la Bibliothèque, j'ai bien pensé, n'en etendant plus parler, que ce projet, qui dépendait tant du concours d'un éditeur parisien, n'était pas encore mûr pour la réalisation, quioque trés intéressant.

J'ai reçu beaucoup de choses de Roumanie cette année: *l'Omagiu lui Dragomirescu*, *l'Omagiu lui R. Ortiz* (auquel j'ai donné un article), diverses autres publications, notamment votre ouvrage en deux ou trois volumes (je vous écris loin de mes livres) sur l'esthétique de la littérature et le chef-d'oeuvre (je n'ose citer les titres de mémoire, de peur de faire des barbarismes en roumain!) Mais je ne crois pas avoir reçu un n° de revue s'appelant *Ritmul vremii*; le titre m'aurait frappé, et j'y aurais vu que vous parliez de mon article et de celui de mon fils. À propos de ce dernier, il vous a envoyé son opuscule *Tendances nouvelles en histoire littéraire*[1] tout récemment paru? et où il est amplement question de vos idées. Je crois que celles-ci gagneront en diffusion à ce petit ouvrage, qui sera assez largement répandu, notamment en Amérique.

A propos de mon fils et de moi, il faut que je vous demande si vous pouvez nous donner l'explication d'un fait qui nous a beaucoup surpris — quioque agréablement. Il y a quelque mois (exactement: le 22 mai) nous avons reçu chacun un chèque de Bucarest, sans indication d'origine, moi pour une somme de plus de 1000 fr., lui pour une somme inférieure. Nous n'avons pu deviner d'ou nous venaient ces sommes, émises évidemment par la même personne le même jour, et non accompagnées d'une lettre annonçant l'envoi. Nous avons pensé à une rétribution comme collaborateurs, dans le cas où vous auriez inséré la traduction de nos articles dans quelque périodique roumain; mais nous n'avions aucune confirmation de cette hypothèse. Je sais bien que Victor Hugo a écrit dans *Ruy Blas*: „de l'argent qu'on reçoit, d'abord, c'est toujours clair!" mais tout de même si vous pouviez nous éclairer, cela mettrait nos curiosités — et nos consciences, car nous n'avons pu remercier personne — à l'aise.

M. Gamber ne m'a rien remis du tout: le fait est aussi que je n'ai pas été le voir. Si cela vous fait plaisir, j'irai le voir à la rentrér pour qu'il me remette le manuscrit que j'aurai grand profit à consulter. Maintenant: pour nous rencontrer cet été, que faire? Je suis ici en Suisse, et ne rentrerai pas à Paris avant le 1 septembre environ, et ce sera pour en repartir

---

[1] Pentru acest număr din „Ritmul vremii", ca şi pentru lucrarea lui Philippe Van Tieghem, vezi lămuririle din notiţa noastră introductivă.

aussitôt pour la Normandie. Donc difficile de vous voir à Paris. Mais je réfléchis que le chemin de Karlsbad à Paris passe par Zurich, qui n'est pas loin de Berne. Pouvez-vous allonger vôtre trajet de deux jours que vous me donneriez ici à Aeschi? ou bien préférez-vous vous contenter d'un rendez-vous qui vous fasse moins dévier de votre ligne, mettons à Berne (une ville, c'est ennuyeux, mais il y a de bons hôtels avec frais jardins) où nous déjeunerions ensemble en admirant les chefs-d'oeuvre... de la Nature dans les Alpes? Répondez-moi, ce serait si gentil!

Je vais écrire à mon fils que vous n'avez pas reçu de réponse, mais en lui demandant s'il vous a bien envoyé son volume, car vous n'en parlez pas.

En voyant les changements politiques chez vous, je pensais que vous alliez avoir satisfaction, mais il paraît que ce n'est pas encore votre parti qui triomphe. A quand Son Excellence Mihail Dragomirescu, ministre ... ou premier ministre? Excusez cette plaisanterie qui exprime en réel intérêt à vos affaires [5].

Bien cordialement vôtre

P. Van Tieghem

V

Aeschi, 27 août 19/30

Mon cher collègue et ami,

Je vous remercie de votre seconde lettre et je regrette que nous ne puissions nous rencontrer cette fois, car je ne rentrerai à Paris que fin septembre. Je transmets à mon fils la lettre que vous lui avez adressée. Et je vous remercie, en son nom et au mien, de la subvention que vous nous avez fait accorder sur les fonds de l'Institut de littérature, puisque c'est de là que venait l'envoi qui nous avait intrigués. Nous sommes heureux si chacun suivant nos moyens et l'occasion, nous avons pu faire mieux connaître en France votre système si interéssant et si bien lié. Je serais très heureux que l'occasion se présentât pour moi de faire connaissance avec votre pays à la faveur de leçons ou conférences que je donnerais à Bucarest ou ailleurs. Mais se présentera-t-elle jamais? En tant ça j'espère vous revoir une autre année.

Croyez-moi comme toujours votre très devoué

P. Van Tieghem

VI

Comission internationale
d'histoire littéraire moderne
Secrétariat
47, Boulevard Garibaldi
Paris (XV)

Paris 7 IV 31

Mon cher collègue,

Je vous serais reconnaissant de m'envoyer le plus tôt possible le *titre* de l'exposé que vous avez bien voulu promettre de faire au Congrès de Budapest sur votre conception de la Science de la littérature.

---

[5] Gluma lui Van Tieghem este îndreptățită; M. Dragomirescu a ambiționat toată viața să joace un rol politic, pentru care a militat în rîndurile a numeroase partide burgheze, fără nici un succes dealtfel.

Vous recevrez prochainement les circulaires de Budapest sur les conditions du séjour. Dans l'attente de votre réponse, croyez-moi toujours votre bien devoué.

P. Van Tieghem

Stephen Crane şi Liviu Rebreanu

Dincolo de timp şi spaţiu, oamenii sînt capabili să se întîlnească într-o comuniune de idei şi sentimente care frizează coincidenţa. De cele mai multe ori această comuniune are loc pe marginea unor coordonate universal umane, a problemelor vieţii şi morţii şi ale datoriei omului faţă de alţi oameni.

În 1895 şi respectiv 1922, un scriitor american (Stephen Crane) şi un scriitor român (Liviu Rebreanu) publică cîte un scurt roman care au o temă şi un erou comun (un soldat angajat în luptă contra compatrioţilor săi) şi se servesc de un motiv literar comun (figura martirului care serveşte drept exemplu eroului).

Eroul din *Medalia Roşie a curajului*, ,,tînărul'' Henry Fleming, şi Apostol Bologa sînt voluntari în războaiele care-i aruncă contra celor de un sînge cu ei. Ei se înrolează pentru că sînt plini de idealuri de glorie şi curaj, de lecţiile îngurgitate despre o datorie vagă faţă de o ordine şi mai vagă. Dar războiul pe cîmpul de luptă nu pare să fie aşa cum este arătat în cărţi.

Henry Fleming, de exemplu, are un moment de revelaţie, cînd descoperă lipsa liberului arbitru la soldaţi, absurditatea cu care se desfăşoară lucrurile ce nu sînt ,,rezultatul logic al planurilor întocmite de generali''[1], războiul, mai ales, ca forţă malefică şi armata ca entitate socială şi fiinţă cu un singur trup şi o singură voinţă, distrugătoare de identitate. În aceste circumstanţe, Fleming se simte frate cu membrii oastei duşmane, băieţi de-o vîrstă şi de un neam cu el, cu care stă cîteodată de vorbă peste rîu. Există, totuşi, în comportarea lui o nevinovăţie şi o nepăsare pe care Bologa, eroul din *Pădurea spînzuraţilor*, o înlocuieşte cu profunde frămîntări. Diferenţele dintre cei doi eroi sînt şi de formaţie şi de structură sufletească: Bologa este un intelectual, un filozof — mai mult, un om matur. Fleming este un fermier şi încă foarte tînăr. Chiar dacă amîndoi pleacă la război pentru a impresiona sau a se autoimpresiona, Rebreanu nu păcătuieşte prin schematismele lui Crane. Românul, chiar şi în acele momente de avîntare adolescentină, cînd vrea să se arate iubitei în uniformă, este completat de alte trăsături de caracter, cum ar fi dragostea de ordine, sau simţul inoculat al datoriei. Fleming este, pur şi simplu, un puşti cu vise frumoase.

Un episod cheie în fiecare roman îl constituie scena martiriului, în *Medalia Roşie a curajului* moartea lui Jim Conklin, iar în *Pădurea spînzuraţilor* executarea lui Svoboda.

Există multe controverse în privinţa simbolului morţii ,,soldatului înalt'' în romanul lui Stephen Crane; cert ne pare faptul că această moarte serveşte ca exemplu lui Fleming, care asistă la ea ca la un ritual mistic. Jim Conklin este rănit grav în şold şi are mîinile însîngerate. El găseşte în sine o putere supraumană pentru a alerga de-a lungul cîmpului, urmat numai de camarazii cei mai apropiaţi, Fleming şi ,,soldatul gălăgios'', pînă la ,,locul potrivit'', unde îşi dă sufletul într-un mod ciudat, mistic, care-i uimeşte şi-i îngrozeşte pe cei doi privitori. Şi mai importante decît faptele descrise sînt cuvintele lui Crane în tra-

---

[1] Stephen Crane, *The Red Badge of Courage* (*Medalia Roşie a Curajului*) New York, 1962, p. Lars Ahnebrinck 154.

tarea acestei scene : el se referă în mod limpede la un martiriu simbolic. În fuga lui, Jim Conklin caută ,,un loc mistic'' [2], în timp ce tovarăşii lui încep să se creadă martorii unei ,,ceremonii solemne'' [3]. ,,Se asemăna cu un fanatic devotat unei religii nebune, care-ţi sugea sîngele, îţi contorsiona muşchii, îţi strivea oasele'' [4] Această ,,ceremonie la locul de întîlnire'' [5] se termină cu moartea lui Jim, în timp ce ,,soarele roşu rămîne lipit pe cer ... ''prin una dintre cele mai celebre metafore ale limbii engleze, care ar putea fi redată în româneşte prin ,,lipit pe cer ca la împărtăşanie'' [6].

Nouă ni se pare important că simbolul episodului pare să se continue ascuns printre rînduri de-a lungul odiseei lui Fleming, pînă cînd acesta, în focul bătăliei, ,,simte în el suflul îndrăzneţ al unui păgîn inspirat pînă la nebunie de o religie'' [7]. Astfel apare limpede legătura învăţător—învăţăcel dintre cei doi eroi.

În *Pădurea spînzuraţilor* apare acelaşi cuplu. Locotenentul Svoboda este cel care este martirizat şi în clipa morţii îi insuflă protagonistului curaj şi capacitate de sacrificiu: ,, ...Obrajii sublocotenentului de sub şreang se umplură de viaţă, iar în ochii lui rotunzi se aprinse o strălucire mîndră, învăpăiată, care parcă pătrundea pînă în lumea cealaltă ... (Bologa) încercă să întoarne capul şi să se uite aiurea, dar ochii omului osîndit parcă îl fascinaseră cu privirea lor dispreţuitoare de moarte şi înfrumuseţată de o dragoste uriaşă. În cele din urmă, Bologa se aştepta ca gura condamnatului să scoată un strigăt îngrozitor de izbăvire, întocmai ca cei dintîi credincioşi care, în clipa morţii silnice, vedeau pe Hristos...[8]''. Supliciul lui Svoboda (simbolul numelui este foarte clar) îi eliberează pe martori de neştiinţă, de linişte, declanşînd în mintea lor întrebări privind problemele morţii şi ale vieţii, ale curajului, dreptăţii etc. Bologa este un învăţăcel, un ,,apostol'', căruia i se arată calea pe care trebuie să o urmeze şi pe care o urmează. Astfel se explică şi nerăbdarea şi emoţia cu care Bologa priveşte execuţia : ,,Bologa izbuti să se strecoare pe urmele medicului pînă la picioarele groapei, în faţa spînzurătoarei. Gîtul îi era uscat şi amar, iar inima i se frămînta într-o emoţie aproape dureroasă. Se simţea mulţumit că va vedea tot şi, ca să-şi potolească nerăbdarea, se uită împrejur, căutînd cunoscuţi şi prieteni printre zecile de feţe tăbăcite de război şi schimonosite sub povara căştilor de oţel ... [9]''.

În această scenă, Bologa ne aminteşte de soldatul roman prezent la răstignirea lui Christ, care apoi s-a creştinat, şi este posibil ca Rebreanu să-l fi avut în minte, căci un astfel de simbol quasi-religios nu putea să-i scape nici autorului însuşi, şi nici lui Bologa, avînd în vedere educaţia lui religioasă.

Se poate spune, referitor la episodul din copilărie pe care-l trăieşte în biserică, că, deabia acum, la execuţia lui Svoboda, îl vede Bologa pe Dumnezeu, căci numai ca urmare a martiriului acestuia se schimbă ceva în sufletul lui, îl îndeamnă la căutare, îl împinge spre înţelegerea şi iubirea de oameni, îndemnîndu-l să rostească plin de o fericire fierbinte care îi umple întreaga fiinţă, ,,mai puternică decît bucuria vieţii şi mai dureroasă decît suferinţa

---

[2] Stephen Crane, *The Red Badge of Courage* (*Medalia Roşie a curajului*), New York, 1962, p. 49.

[3] *Ibidem*, p. 50.

[4] *Ibidem*.

[5] *Ibidem*.

[6] *Ibidem*, p. 51.

[7] *Ibidem*, p. 104.

[8] *Ibidem*, p. 24.

[9] *Ibidem*, p. 24.

morţii"[10]: ,,Sufletul meu a regăsit pe Dumnezeu"[11]. Simbolul acestei regăsiri poate fi aflat în schema pe care Rebreanu şi-o făcuse în legătură cu personajul său:

— (a) Apostol e cetăţean: ,,Omul nu e nimic decît în funcţie de stat".

— (b) Apostol devine român: ,,Statul nu cere iubire ci numai devotament şi disciplină omului, pe cînd neamul presupune o dragoste frăţească".

— (c) Apostol devine om: ,,În sînul neamului, individul îşi regăseşte eu-ul său cel bun, în care sălăşluieşte mila şi dragostea pentru toată omenirea."

Descoperirea acestui *eu* mai bun coincide la Bologa cu hotărîrea de a dezerta la români. În timp ce dezertarea lui Fleming este un act de autoconservare, iar întoarcerea la luptă coincide cu pierderea propriei individualităţi şi voinţe în fiinţa acelui ,,animal" care este regimentul (armata), dezertarea eroului din *Pădurea spînzuraţilor* simbolizează, din contră, afirmarea propriei voinţe şi propriei capacităţi de a alege şi a hotărî. Aceste contradicţii în rezolvarea aceluiaşi conflict apar datorită condiţiilor istorice. Un român, în primul rînd datorită faptului că războiul s-a purtat pe teritoriul românesc, şi apoi din cauza împărţirii politice a ţării, a fost întotdeauna în situaţia de a-şi apăra patria. Americanul a plecat peste mări şi ţări, el se confundă cu statul, cu principiile constituţionale, cu guvernul, armata — dar nu cu patria. Poate acesta este motivul pentru care soldatul român nu apare în conflict cu propria-i armată. El îşi păstrează întotdeauna individualitatea de om, pentru că se identifică cu scopul pentru care luptă, iar ,,monstrul cu ochii roşii", războiul modern, nu este pentru soldatul român decît o fiară ceva mai groaznică decît cele care îi atacaseră în trecut ţara, pe care trebuia să o respingă la fel cum le-a respins şi pe celelalte de-a lungul secolelor.

Mihaela Haşeganu

Leonid Andreev în traducere românească

O traducere inedită

La începutul secolului XX opera lui Leonid Andreev (1871—1919)—scriitor recunoscut şi comentat cu aprindere atît în propria-i ţară cît şi în străinătate, mai ales în Franţa şi Germania — a devenit repede cunoscută şi propagată şi în România, graţie activităţii unor oameni de cultură, îndrăgostiţi de literatura rusă. Primul articol în presă apare în 1902[1], adică la numai un an după debutul oficial al scriitorului în Rusia; piesele de teatru încep să-i fie jucate pe scenele teatrelor româneşti din 1922[2]. Volumele de traduceri însă, al căror început îl marchează anul 1908, vor oferi o optică mai largă asupra creaţiei lui Leonid Andreev. În număr destul de mare (20, fără a mai considera şi reeditările), aceste culegeri apar pe intervalul de timp 1908—1930[3] în ediţii ieftine de popularizare: ,,Biblioteca pentru toţi", ,,Minerva", ,,Lectura. Floarea literaturilor străine", ,,Lumen", ,,Dimineaţa", ,,Facla" etc. Din nefericire însă, utilizarea intermediarului străin, informarea eronată, ponderea uneori pronunţată a gustului comercial de epocă, lipsa

[10] *Ibidem*, p. 175.
[11] *Ibidem*, p. 176.
[1] C. Săteanu, *Leonid Andreiew*, în ,,Carmen", an. II, 1902, nr. 3, 10 octombrie, p. 14—15.
[2] Vezi studiul Ilenei Berlogea, *Dramaturgia lui Leonid Andreev şi teatrul românesc*, în ,,Romanoslavica", XV (Literatură-istorie), Bucureşti, 1967.
[3] Din 1930 pînă în 1963, respectiv 1970, cînd opera lui Leonid Andreev este tradusă masiv, nu apar traduceri în volum.

de talent a cîtorva traducători au dat naştere la traduceri deficiente prin trunchieri, adăugiri, aberaţii stilistice.

În cadrul acestor traduceri un loc aparte prin corectitudinea textului şi strălucirea stilistică îl ocupă versiunea românească a nuvelei *Бездна*, intitulată poetic *Negura*[4], apărută, se presupune, în 1911. Deşi numele traducătorului nu e menţionat şi prefaţa e semnată doar T.A., credem că atît cuvîntul introductiv, cît şi tălmăcirea nuvelei aparţin lui Tudor Arghezi. Această traducere nu a fost semnalată pînă acum în cercetările şi bibliografiile despre Tudor Arghezi; doar în „contribuţiile bibliografice" elaborate de Roman Filip în *Literatura rusă şi sovietică*, autorul presupune că T.A. sînt, în fapt, iniţialele numelui poetului român. Faptul acesta, doar enunţat, vom încerca să-l demonstrăm în cele ce urmează, cu argumente de ordin istoric şi stilistic.

Ipoteza noastră se bazează pe faptul că între anii 1911—1916 Tudor Arghezi colabora la „Viaţa socială", „Rampa", „Teatru" şi „Facla", unde a publicat versuri, pamflete, articole polemice, cronici despre pictură şi teatru, recenzii, note semnate: T. Arghezi, *T.A.* (s.n.), A., Block, Block-Notes, B. N., Facla, Gabriol[5]. Se ştie de asemenea că în 1912 T. Arghezi a publicat în colecţia „Biblioteca frumoasă", cu un Cuvînt înnainte — semnat cu aceleaşi iniţiale T.A. — tălmăcirea cărţii lui F. Dostoevski, *Amintiri din Casa Morţilor*, începută la Mitropolia Ungro-Vlahiei din Bucureşti. Deci este evident interesul poetului pentru literatura rusă, îndeosebi atracţia spre literatura sondajului psihologic. Cunoaşterea parţială a operei lui Leonid Andreev de către Tudor Arghezi o atestă şi versiunea românească a nuvelei *Ангелочек* (*Îngerul*), existentă în aceeaşi colecţie — „Facla"[6] — şi publicarea mult mai tîrzie, în 1929, în „Bilete de papagal"[7] a unui fragment din *Iuda Iscarioteul* [cap. XIII].

Stilul unitar atît al prefeţei, cît şi al traducerii, trădează fibra poetică. În introducere, Tudor Arghezi încearcă să sintetizeze liniile tematice ale creaţiei andreeviene. Fără a rezuma, fără a enumera titluri de nuvele preferate, consideraţiile subtile, de esenţă, vădesc cunoaşterea aprofundată a multora din nuvelele şi povestirile lui Leonid Andreev. Tudor Arghezi observă semnificaţia amănuntului, tentaţia neprevăzutului, motivul dedublării şi al spaimei, originalitatea stilului — trăsături caracteristice ale operei lui Andreev pe ansamblu. Se poate spune că Arghezi creează poezie pe marginea unui text artistic. Comentariul critic constituie prin sine însuşi o judecată de valoare ce depăşeşte cu mult nivelul de apreciere al creaţiei andreeviene de la începutul secolului şi poate rămîne şi azi, în critica actuală, un punct de vedere personal, care nu trebuie ignorat. De aceea, credem necesar să citîm cîteva idei mai reprezentative: „La el lucrurile nu se povestesc, se deşiră singure; povestirea lui n-are transparenţa desenului copiat după natură şi compus ca acolo. Pretutindeni se vede scriitorul, mînînd cuvintele şi imaginile, stăpîn pe ce vrea să spună, şi la fiece pas te aştepţi la o cotitură neprevăzută. /.../ Pentru Andreiev lucrurile au o însemnătate mai mare decît o exprimă lucrurile de obicei, şi un pas ce trece, un copac ce se încovoaie sînt mai mult decît un pas ce trece şi un copac plîngător. ,..., Pentru el oamenii par locuiţi de alţi oameni invizibili. Sufletul lui Andreiev ar trebui asemănat cu o casă, pe scările căreia coboară zgomotos sau în vîrful picioarelor goale, cei chemaţi de sunetul clopoţelului de la uşă. Unii vin, alţii se uită prin perdele, din înălţimea umbrită a ferestrelor. În toate umbrele pe lîngă care trece Andreiev zăreşti cîte o umbră. Sînt, de fapt, clipe cînd ţi se pare că te spionează ceva nevăzut, că o umbră caută pe la răspîntiile gîndurilor; că de jos din şirul lucrurilor, de unde a dormit, se scoală cineva ce nu e. Existenţa acestor inşi e cu atît mai complicată, mai sugestivă, mai stranie şi în fond mai semnificativă, cu cît nu există" (p. 2).

---

[4] Leonida Andreiev, *Negura*, Bucureşti, „Biblioteca Facla", nr. 10 [1911].

[5] Informaţii din G. Pienescu, *Tabel cronologic*, la volumul: Tudor Arghezi, *Ce-ai cu mine, vîntule?* × *Pe o palmă de ţărînă*, Bucureşti, 1970.

[6] Leonida Andreiev, Anatole France, *Poveşti de Crăciun*, Bucureşti, „Biblioteca Facla", nr. 4 [1911].

[7] *Iuda Iscariotul* în „Bilete de papagal", 1929, an II, nr. 354, 31 martie.

Deși apărută în 1911, credem că traducerea a fost elaborată mai de vreme (în 1904 la mănăstirea Cernica, sau în Franța, între 1905—1908) după versiunea franceză a lui Serge Persky din 1904[8]. Grație corectitudinii și respectării textului original — calități care caracterizează traducerile lui Persky —, versiunea lui Tudor Arghezi este integrală și, în plus, ceea ce lipsește aproape tuturor celorlalte culegeri — impecabilă din punct de vedere stilistic. Asemenea stilului lui Andreev, tălmăcirea lui Arghezi abundă în metaforă și simboluri, dînd uneori senzația unui poem în proză : „/.../părul fecioarei scăldat în raze, strălucea ca o coroană de sfîntă" (p. 7), „/.../ se părea că ziua mai tîrzia mai întîrzia, o zi în agonie, murind în tăcere" (p. 15), „/.../ văzu umbra pădurii și bluza albicioasă a copilei care alerga. Fugea tăcută și sprintenă" (p. 21), „/.../ la picioarele lui se ivi o pată nedeslușită, ca o pată ușoară de lumină înghețată" (p. 25).

Stabilirea paternității acestei traduceri ni s-a părut importantă, întrucît ea a fost elaborată înaintea debutului oficial al lui Tudor Arghezi din 1927 prin volumul de versuri *Cuvinte potrivite* și ocupă în același timp un loc aparte în receptarea lui Leonid Andreev în țara noastră.

★

Atribuire eronată (sau Falsă paternitate)

Cînd, în 1901, la St. Petersburg apare publicată prima culegere de povestiri a lui Leonid Andreev, publicul și lumea literară au rămas uimite în fața atracției degajată de aceste opere, aparținînd unui nume necunoscut lor pînă atunci. Neîncrezători, unii critici au presupus că „Leonid Andreev" n-ar fi, în fapt, decît pseudonimul lui A.P. Cehov sau Maxim Gorki, bazîndu-se în afirmația lor pe o oarecare asemănare în alegerea temelor și în realizarea lor artistică. Repede însă, prin apariția următoarelor volume, Leonid Andreev și-a afirmat puternic originalitatea și confuzia s-a lămurit de la sine.

Ni se pare interesant să semnalăm un fapt semnificativ pe această linie în receptarea lui Leonid Andreev în România. În volumul său de traduceri din Leonid Andreev, intitulat *Nebun?*[9] și apărut în [1926], Const. A.I. Ghica include ca aparținînd lui Andreev și nuvela lui A.P. Cehov *Пари* (în românește, *Prinsoarea*), scrisă în 1888. În felul acesta, confuzia remarcată în Rusia la intrarea lui Andreev în literatura rusă pare a se prelungi și în România, dar cu un sfert de veac mai tîrziu. Credem însă că explicația adevărată a falsei paternități o constituie nu atît repetarea — întîmplătoare — a unui fapt de istorie literară, ci mesajul pesimist al povestirii. Neîncrederea în finalitatea vieții omenești, scepticismul, relatarea unui caz izolat, paradoxal, păreau mai apropiate conținutului tematic prezent în opera lui L. Andreev, decît în a lui Cehov, cunoscut în acea vreme la noi, mai mult pe latura umoristică a nuvelisticii sale.

Ana Maria Brezuleanu

---

[8] Léonide Andréief, *Le gouffre*, traduit du russe par S. Persky, Paris, 1904.

[9] Leonida Andreiev, *Nebun?*, în românește de Const. A. I. Ghica, București, „Lectura. Floarea literaturilor străine", [1926].

Literatura americană în revista „Secolul 20"

Revistă al cărei scop este difuzarea prin traduceri şi prin articole de prezentare şi de critică a fenomenului literar-artistic din lumea contemporană, „Secolul 20" şi-a cîştigat prestigiul în rîndurile cititorilor şi specialiştilor din ţară, unde este socotită una din cele mai valoroase publicaţii culturale. În străinătate, paginile dedicate revistei cu ocazia împlinirii a zece ani de existenţă şi activitate în 1971, sînt o sursă de îndreptăţită bucurie pentru autorii acestui periodic „care a dovedit capacitatea unei dinamice inserţii în circuitul cel mai elevat şi autentic al culturii contemporane". „Secolul 20" este, în acelaşi timp, mesagerul unui meridian artistic, al valorilor româneşti, contribuind la stabilirea şi dezvoltarea unor relaţii internaţionale de înaltă spiritualitate.

Prin traduceri, sinteze, confruntări de opinii, analize, prezentări, informaţii, interviuri, recenzii, fotografii, reproduceri, numere de profil (dedicate marilor contemporani), numere tematice (dezbateri pe tema literaturii străzii, a filmului, a sportului, a ideii de republică, a romanului poliţist, a mişcării artistice dintr-o ţară etc.), „Secolul 20", sub deviza rigorii informative, a specializării bazate pe un larg orizont de cultură şi a ţinutei „europene", nu populărizează, nu coboară ştacheta la un nivel scăzut al receptării, ci îl solicită pe cititor la o înţelegere superioară a actului artistic, dovedindu-se eficientă ca instrument de educaţie culturală. Ar fi greu şi irelevant să stabilim prin consultări statistice direcţiile revistei spre cercetarea anumitor zone de cultură, căci, alături de spaţiul european, atenţia se îndreaptă şi spre spaţiul latino-american, anglo-american, japonez. Vom ilustra prin cele ce urmează, fără intenţia înfăţişării unei bibliografii, interesul revistei pentru literatura din S.U.A., evident atît în traduceri cît şi în opinii critice.

De la Mark Twain la Faulkner, de la E.A. Poe la Norman Mailer, proza americană contemporană în unele din principalele momente ale dezvoltării sale — Henry Miller, Steinbeck, Dos Passos, Hemingway, Scott-Fitzgerald, J. D. Salinger, Truman Capote, Saul Bellow, John Updike ş.a. — este prezentată în revistă în traduceri, de multe ori „în premieră" sau în exclusivitate, în note introductive, recenzii, studii. Ar mai fi, fără îndoială, şi alte nume importante pe care revista nu le-a inclus încă în paginile sale, însă orice observaţie de acest fel ni se pare fără temei în cazul unei reviste în plină activitate şi dezvoltare.

Proporţia cea mai ridicată o reprezintă scriitorii din perioada 1920—1940, care corespunde pe plan european epocii interbelice, adică marile personalităţi ale romanului american, „generaţia pierdută", „Renaşterea Sudului"; dintre aceştia se remarcă prin frecvenţa cu care apar în diverse numere Faulkner şi Hemingway, artişti care şi-au căpătat de multă vreme statut de valori universale. Hemingway, poate mai mult decît Faulkner, este unul din romancierii preferaţi ai publicului nostru cel mai larg, care a găsit în opera lui modele de etică, aventura ridicată la gradul de experienţă necesară, tensiune epică, structuri narative accesibile. Tocmai de

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 3, p. 471—476, Bucureşti, 1973

aceea revista s-a orientat spre publicarea unor titluri mai puțin cunoscute : *Islands in the Stream, A Moveable Feast, Death in the Afternoon, Spanish Earth.* La acestea se adaugă unele evocări semnate de Fernando Campoamor, Ilya Ehrenburg, Lilian Ross, Mihnea Gheorghiu, Pop Simion, o nuvelă scrisă de Ray Bradbury la moartea scriitorului. Studiile ample publicate în numărul omagial din 1962 nu depășesc, însă, nivelul unor articole corecte, de informare, în care interpretarea operei este, dacă nu stîngace, conformistă și îngust criticistă (nr. 7, 1962, p. 115—138).

Pe de altă parte, William Faulkner a fost receptat și apreciat de publicul nostru mai tîrziu decît Hemingway, mai întîi prin traduceri de nuvele și apoi prin cîteva romane. *The Sound and the Fury*, ca și *The Hamlet* au fost traduse pentru prima oară în ,,Secolul 20'', iar *The Reivers*, în românește cu un titlu conotativ *Portret al artistului la bătrînețe*, este o traducere în exclusivitate. Dacă în cazul lui Hemingway comentariul critic suna uneori învechit, articolele despre Faulkner, cu excepția unui profil semnat de John Howard Lawson (nr. 12, 1961, p. 115—125), care se limitează la descriptivism sau nu găsește întotdeauna tonul adecvat în opiniile pe care le formulează, conțin pagini de adevărată ținută critică, precum cele aparținînd lui Mircea Ivănescu (nr. 4, 1969, p. 209—212 și nr. 6—7, 1972, p. 272—274). Articolul *Dostoievski și Faulkner*, o analiză comparată, adresîndu-se unui public presupus familiarizat cu operele ambilor scriitori, urmărește nu atît enumerarea unor apropieri ,,la nivelul simplelor consemnări de manual'', ci stabilirea unor afinități la nivelul structurii geniului lor artistic, care le-a permis să aducă în fața cititorului nu numai aspectele sumbre, violente ale manifestării răului social și omenesc, ci să și distingă niște principii ordonatoare de înaltă umanitate care ,,dau sens haosului și valoare permanentă omului''. Ultimul roman al lui Faulkner este menit parcă să ilustreze încă o dată această constatare care coincide cu o declarație de principii a autorului : ,,Eu cred că omul nu numai va dura, ci va și învinge. El este nemuritor nu pentru că este singura dintre toate ființele a cărei voce este inepuizabilă, ci pentru că are un suflet, un spirit capabil de compasiune și sacrificiu și rezistență. Datoria poetului, a scriitorului este să scrie despre aceste lucruri. Este privilegiul lui, acela de a-l ajuta pe om să reziste, îmbărbătîndu-i inima, amintindu-i curajul și onoarea și speranța și mîndria și compasiunea și mila și sacrificiul care au fost gloria trecutului său. Vocea poetului trebuie nu numai să înregistreze suferințele omului, ci să fie și unul din reazemele, din pilonii lui de susținere, prin care omul va dura și va triumfa''[1]. Nu mai puțin interesantă este prefața la romanul *The Reivers* în care binevenită este aprecierea operei faulkneriene într-o ierarhie a valorilor, observație necesară la prezentarea acestui roman final, mai cu seamă că la un moment dat se încetățenise în critica noastră părerea că trilogia familiei Snopes ar fi opera de căpetenie a romancierului, deoarece viziunea lui istorico-socială și-ar fi găsit aici limpeziri și perspective. Se cuvenea amendată această judecată care l-ar fi putut înșela pe cititorul neavizat. Ultimele două romane ale trilogiei, ca și celelalte opere de după 1950, nu mai ating în intensitate, în densitatea dimensiunii autentic tragice măsura ,,perioadei capodoperelor'', cum este îndeobște cunoscută etapa 1929—1942 (*Sartoris, The Sound and the Fury, As I Lay Dying, Light in August, Absalom! Absalom!, Go Down, Moses!, The Hamlet*) de aceea restabilirea unei scări a valorilor, chiar și mai tîrziu, are un mare merit.

Dintre articolele asupra operelor altor scriitori din această perioadă, cel despre *Trilogia lui Dos Passos. O ipoteză asupra societății americane* al lui Horia Florian Popescu (nr. 11, 1970, p. 169—171) ni se pare o subliniere necesară a înnoirilor aduse de Dos Passos în tehnica narativă a romanului.

Unele din cele mai interesante contribuții critice, alături de prezentarea unor fragmente, sînt consacrate scriitorilor din imediata contemporaneitate, care, cu unele excepții, sînt mai puțin cunoscuți la noi, scriitori pasionați atît de experimentarea unor formule de proză cît și

---

[1] *Essays, Speeches and Public Letters*, New York, Random House, 1965, p. 120.

de investigarea social-psihologică a generației și lumii lor. Este elocventă în acest sens traducerea și prezentarea faimosului reportaj al lui Oscar Lewis *The Children of Sanchez* (nr. 3, 1962, p. 41—51), care a exercitat o mare influență în orientarea spre literatura de observație socială și spre formula *ficțiunii-reportaj*. Pe aceeași direcție apreciem inițiativa revistei de a prezenta publicului românesc acest aspect mai puțin cunoscut din opera lui Norman Mailer, al cărui roman *The Naked and the Dead* fusese tradus cu timp în urmă, anume evoluția romancierului spre ficțiunea denudată de „literaritate", pe care o ilustrează în *The Armies of the Night* și *Of a Fire on the Moon*. Fragmente au apărut în traducere și au fost însoțite de comentariile lui Ion Vlad și Andrei Brezianu (nr. 5, 1971, p. 99—105 și nr. 3—4, 1972, p. 266—273). Scriind despre *Armatele nopții*, Ion Vlad face o prezentare mai largă a autorului, marcînd în același timp etape din evoluția sa literară, în perspectiva de „scriitor sub zidurile Pentagonului", de „reporter în continuă stare de agitație, de tensiune și — nu o dată — de fervoare intelectuală", „cu un remarcabil simț al actualității și cu darul comunicării faptelor", adică a tipului de scriitor reporter, angajat în social, în faptul contemporan. Acest tip de articol reunește calitățile necesare unei asemenea pre- sau postfețe : plasarea scriitorului în cadrul literaturii momentului, punctarea unor trepte ale carierei sale, prezentarea lucrării traduse, exprimarea unor opinii și judecăți de valoare : „Mailer ilustrează o atitudine în competiția scrisului și a vieții politice americane. Dreptul la adevăr și la contestare, la sinceritate și la protest politic și social vine la Norman Mailer din conștiința, încă incertă și oscilantă, a responsabilității scriitorului". Ni se par justificate aprecierile criticului despre literatura recentă a lui Mailer, cu atît mai mult cu cît interesul pentru studiul social în multiplele și complexele lui aspecte și pentru implicațiile social-psihologice ale revoluției tehnologice și științifice este una din trăsăturile specifice ale romanului contemporan american. Pornind tot de la o carte a lui Mailer, eseul lui Andrei Brezianu, *Focul și gîndul*, și amintim nu întîmplător că autorul român este un bun cunoscător al concepțiilor lui McLuhan despre spațiu și obiectul de artă, depășește limitele unei simple prezentări a cărții și se dezvoltă în ample considerații asupra extinderii capacității mîinii de a confecționa obiecte cu valoare estetică și nu neapărat funcțională. De fapt, lui Andrei Brezianu îi este propriu eseul critic de înaltă probitate profesională, care, deși nu neglijează aspectul informativ, este scris pentru un cititor cunoscător, pe care îl tratează în egal și pe care își permite să-l antreneze la un schimb de opinii. Acesta este și cazul postcronicii la *Herzog* de Saul Bellow, alt mare romancier, mai puțin cunoscut la noi, *Epistolarul lui Herzog sau labirintul spre Adamville* (nr. 9, 1970, p. 104—109), în care se fac în special remarci asupra „arhitecturii" și a valorii „testimoniale" a romanului.

Totuși, romancierii americani de astăzi cei mai cunoscuți în țara noastră sînt J. D. Salinger și Truman Capote. Traducerile din opera lui Salinger au fost primite cu interes, constituind un adevărat succes editorial, iar critica l-a întîmpinat cu un remarcabil simț al valorii și al semnificației, văzînd în primul rînd la acest scriitor un substrat de autenticitate și umanitate care, printr-o „falsă naivitate" (formularea aparține lui Eugen Barbu în prezentarea din nr. 1, 1964, p. 28—29), protestează împotriva unei lumi ipocrite, generatoare de stereotipuri false și mecanice. Este și cauza pentru care Virgil Nemoianu, într-un studiu care întrunește merite ca informare, analiză, apreciere, *J. D. Salinger și înnobilarea divertismentului în proza americană* (nr. 1, 1964, p. 92—99) explică ecoul operei scriitorului în cercuri foarte largi. Criticul amintește în acest articol de specia „divertismentului", caracterizată prin „situații-tip clișee psihologice nealterate", specie pe care scriitorul o „înnobilează" printr-o încurcătură de lirism, „de palidă melancolie, care îl amintește pe Cehov, cu o simpatie sentimentală pentru gingășiile vieții", a cărei schemă este apoi analizată în tratarea cîtorva din cele *Nouă povestiri* traduse în revistă.

Cunoscut în România mai ales din traducerea romanului „fără ficțiune" *In Cold Blood*, lui Truman Capote „Secolul 20" îi prezintă prin traduceri și prin articole o altă direcție, anume „mitul adolescenței" : *Breakfast at Tiffany's* și *A Christmas Memory*. Articolul Georgetei Ho-

rodincă (nr. 9, 1965, p. 124—135) îl plasează pe romancier, alături de Camus, Osborne și ,,tinerii furioși", Salinger, în literatura post-romantică al cărei erou funciar este tînărul, ,,adolescentul definitiv", ,,nevindecabil", de pe pozițiile și în numele căruia se ridică protestul împotriva promiscuității fizice și morale.

Dintre alți romancieri ai generației de azi, lui Bernard Malamud și lui John Cheever li se dedică articole. Virgil Nemoianu îl așează, de pildă, pe Cheever la confluența dintre creație și conformism, continuator într-o oarecare măsură al unei tradiții prezente în literatura americană de la Twain la Wolfe : nostalgia eroului matur după inocența pierdută. Se mai scriu profiluri și scurte prezentări despre James Jones, Tom T. Chamales, Jay Deiss, Ray Bradbury, Joyce Carol Oates, Erich Segal. Ne-am oprit la acest ultim nume, pentru că el reprezintă felul în care presa noastră de specialitate este receptivă la apariții ,,de ultimă oră", fiind dublată însă de judecată critică și de simț de răspundere. ,,Best-seller"-ul lui Erich Segal, *Love Story*, nu este pur și simplu tradus în revistă, ci este însoțit într-un mod cu totul justificat de articolul lui Andrei Brezianu, *Love Story și mutațiile gustului contemporan*, (nr. 1—2—3, 1971, p. 362—366) care explică succesul de librărie în primul rînd prin caracterul marcat epic al romanului, prin ritmul lui alert, trepidant, în sensul mișcărilor accelerate din epoca noastră și, în al doilea rînd, prin aspirația spre puritate în iubire și spre frumusețe. Criticul nu evită judecata de valoare și, raportînd ,,calitățile de nerv și concizie... la formația de clasicist al lui Segal" dă cărții drept deplin de intrare în cetatea literaturii, neexcluzînd după idei preconcepute genul ,,ușor" din sfera artei literare.

Pe lîngă aceste prezentări întîlnim și articole de sinteză, de obicei o trecere în revistă a producțiilor literare dintr-un an : Mihnea Gheorghiu pentru anul 1961 (nr. 1, 1961, p. 71—81) și Virgil Nemoianu pentru anul 1970 (nr. 6, 1970, p. 185—189), constatări nu lipsite de exigență critică și ideologică, în care se fac distincții între literatura autentică și manifestările reacționare sau decadente care au puțin de a face cu arta.

Informările sintetice asupra poeziei contemporane americane, dintre care amintim articolul lui Virgil Nemoianu (nr. 11, 1964, p. 22—28), la care se adaugă, de obicei, un mănunchi selectiv de traduceri (nr. 11, 1964 și nr. 4, 1971) au scopul de a familiariza pe cititorul român cu poeți care configurează tendințe în lirica epocii : R. Wilbur, J. Wright, R. Jarrell, L. Ferlinghetti, J. Haines, H. Nemerov etc. Se publică și articole de profil, dedicate cîte unui poet reprezentativ, care preced sau urmează unor traduceri : Carl Sandburg (A. E. Baconski în nr. 2, 1963, p. 138—142), Edgar Lee Masters (Petru Comarnescu, în nr. 2, 1966, p. 126—134), Robert Frost, Langston Hughes, articole care, pe lîngă prezentarea propriu-zis a scriitorului, fac un scurt incurs istoric literar în tradiția poeziei americane, ceea ce ni se pare util atît pentru informarea cititorului, cît și pentru stabilirea unor perspective și repere în prezentarea poetului respectiv.

Direcția reprezentată prin Ezra Pound, T. S. Eliot și Wallace Stevens, direcție inovatoare în cadrul mișcării moderniste din poezia universală, găsește în revistă un spațiu acordat nu numai cu îndreptățită generozitate, ci și ocupat în mod corespunzător de antologice traduceri și de valoroase interpretări. Lui Ezra Pound i se consacră, pe lîngă acel *In Memoriam* (nr. 9, 1972, p. 5—46), (alcătuit din mărturii ale unor contemporani celebri, traduceri semnate de Vasile Nicolescu, Virgil Teodorescu și Petronela Negoșanu și din două studii), și alte articole, traduceri de poeme și de eseuri (*The ABC of Reading, The Criterion, Pavannes and Divisions*) care duc la o mai bună înțelegere a artei sale poetice. Semnalăm pentru deosebitele lor calități de interpretare studiile purtînd semnătura lui Matei Călinescu (*Conceptul modern de poezie — modernism și tradiție: Ezra Pound și Imagismul*, nr. 5, 1970, p. 18—30), și Mircea Ivănescu (,,*Il miglior fabbro*", ibid., p. 38—46), în care se discută cu competența exegetului receptarea mesajului simbolist în poezia americană prin imagism, concepțiile lui Pound despre menirea poeziei, despre semnificația limbajului poetic și despre inovațiile sale în domeniul

prozodiei; amintim, de asemenea, articolul lui Ştefan Stoenescu (*Secretul celebrării perpetue*, nr. 9, 1972, p. 30—37), care, într-un reuşit efort de sinteză, prezintă această mare personalitate, „spirit catalitic" între arte, epoci, culturi şi civilizaţii.

Ca şi Ezra Pound, T. S. Eliot este tradus (St. Augustin Doinaş, Virgil Nemoianu, Mircea Ivănescu), interpretat (recomandăm analiza de text la *Sweeney Among the Nightingales* de Mircea Ivănescu, nr. 10—11—12, 1971, p. 114—116), prezentat (Virgil Nemoianu şi Toma Pavel, *T. S. Eliot, poet şi eseist*, nr. 1, 1965, p. 32—39) la un nivel care face încă o dată dovada unei temeinice culturi de specialitate şi a unei subtile capacităţi de interpretare.

La cîteva poeme de Wallace Stevens, traduse de St. Augustin Doinaş, C. Abăluţă, Andrei Brezianu, se adaugă şi unele fragmente de proză şi o piesă inedită, *Bowl, Cat and Broomstick*, care dezvăluie aspecte mai puţin cunoscute din creaţia poetului. Cele trei articole, ai căror autori sînt St. Stoenescu (*Wallace Stevens şi reactivarea poetică a umanului*, nr. 9, 1969, p. 149—155 şi *„Exerciţiul esenţial". Wallace Stevens şi George Enescu*, nr. 2, 1966, p. 157—160) şi Andrei Brezianu (*Pe marginea motivului solar în poezia lui Wallace Stevens*, nr. 9, 1969, p. 156—163) pe de o parte fac o introducere generală la opera poetului, considerat „cea mai autentică voce în poezia americană, subsumînd atît tradiţia poescă prin intermediul simbolismului francez, cît şi pe cea whitmaniană" sau o cercetare sistematică a unui motiv recurent şi, pe de altă parte, găsesc afinităţi elective între Stevens şi Enescu. Dacă la cele două studii generale se observă, pe lîngă investigaţia analitică şi un fin comentariu de text sau anumite consideraţii pertinente de istorie literară, la studiul comparat, care porneşte de la admiraţia poetului american pentru compozitorul român, ilustrată, printre altele, şi de motto-ul la *The World As Meditation*, se remarcă o subtilitate a asocierii la nivelul categoriilor general abstracte, al esenţelor. Acest studiu este expresia preocupărilor comparatiste ale lui St. Stoenescu, care s-a aplecat şi asupra legăturilor dintre poezia lui Stevens şi arta lui Brâncuşi, de exemplu.

Din dramaturgia contemporană revista publică un material nu atît de bogat ca volum, cît relevant prin selectarea cîtorva din numele cele mai importante din teatrul american : O'Neill, Arthur Miller, Tennessee Williams, Edward Albee, autori cu care publicul nostru este familiarizat din traduceri şi din spectacole. Pe lîngă textele traduse, din care citîm *Bound East for Cardiff, Before Breakfast* de O'Neill, nuvela scenariu *The Misfits* de Arthur Miller, nuvela *What Is Important*, piesa *The Letter of Lord Byron* de Tennessee Williams, aceşti trei dramaturgi sînt obiect de studiu sistematic, analitic, de observaţie sub semnătura lui Petru Comarnescu (*O'Neill şi piesele într-un act despre oameni şi mare*, nr. 8, 1966, p. 103—112), Dina Georgescu (*Arthur Miller şi modul de viaţă american*, nr. 5—6, 1962, p. 126—138) şi Andrei Băleanu (*Dilema lui Tennessee Williams*, nr. 11, 1964, p. 58—66). În legătură cu acest din urmă articol, deşi sîntem de acord cu observaţia autorului cum că, intenţionînd să predice dragostea şi generozitatea, dramaturgul ajunge deseori să semene dezgust şi demoralizare, credem că este vorba mai curînd de un paradox decît de o dilemă, aşa cum o formulează autorul. Prin traducerea piesei *Everything in the Garden* şi prin comentariul lui Andrei Brezianu, *Cui îi e frică de adevăr* (nr. 10, 1970, p. 123—130) se oferă cititorului nu numai un alt aspect din teatrul lui Albee, ci şi o interpretare a opiniei sale despre teatrul „incomod", incomod tocmai prin atributele cu care este investit în scopul transformării lui într-un instrument de adevăr.

O prezenţă interesantă este piesa lui T. S. Eliot *Murder in the Cathedral*, prezentată alături de *Marat-Sade* de Peter Weiss, într-un grupaj intitulat *De la teatrul poetic la teatrul brut*, care marchează nu numai o altă direcţie în opera lui Eliot, cunoscut mai ales ca poet şi eseist, ci şi o nouă tendinţă în teatrul contemporan.

În seria traducerii operelor de succes, *Tea and Sympathy* de Robert Anderson remarcăm, în special, postfaţa explicativă a lui Valeriu Râpeanu (nr. 10, 1969, p. 168—170) care caută raţiunile succesului piesei în faptul că aceasta se află la confluenţa unor direcţii de la teatrul

lui Thornton Wilder, dramaturg și romancier care nu și-a găsit încă spațiul necesar în revistă, Elmer Rice și William Inge, făcînd astfel un pandant la *Love Story*.

Fără îndoială, cu numele menționate pînă acum nu am epuizat lista articolelor, recenziilor, traducerilor din literatura americană la „Secolul 20". Cei doi indici publicați pînă acum s-au achitat de această sarcină necesară. Am dorit numai să arătăm prin cîteva exemple pe care le-am considerat cele mai semnificative rolul pe care revista îl joacă, alături de alte publicații literare, în propagarea literaturii americane contemporane și că acel ce o frecventează se află într-un îndoit cîștig din punct de vedere al informației și din punct de vedere al împărtășirii unor opinii de calitate, de gust și de probitate intelectuală.

Ileana Verzea

Anthology of contemporary romanian poetry, edited, translated and with an Introduction by Roy MacGregor Hastie, Peter Owen, London, 1969, 166 p.

Sever Trifu, Dumitru Ciocoi-Pop, **Romanian poems, a bilingual anthology of romanian poetry,** Ed. Dacia, Cluj, 1972, 312 p.

O literatură națională scrisă într-o limbă puțin cunoscută se limitează, de obicei, la perimetrul cultural al țării respective, de aceea traducerile în alte limbi și în special în limbi de circulație universală au rolul de a scoate din anonimat opere a căror valoare este ignorată de oameni de cultură care au venit prea puțin sau deloc în contact cu realizările literare din acele țări. Misiunea de a face cunoscute în alt spațiu opere scrise în aceste limbi de circulație redusă revine deopotrivă cunoscătorilor din acele țări ai limbilor de circulație și cunoscătorilor străini ai limbii respective. Ne-am oprit pentru acest motiv asupra a două antologii, complementare în alcătuirea lor, ilustrative pentru felul în care un om de litere englez și un grup de anglişti români au tradus și au alcătuit cîte o culegere de versuri românești, al căror merit cultural depinde în cea mai mare măsură de valoarea traducerilor, valoare care se datorează, în primul rînd, gradului de stăpînire a limbii române de către autori. Faptul că în introducerile la cele două volume se subliniază ca punct de onoare caracterul lor de „prime" antologii (cea de la Londra este prima antologie de poezie contemporană românească în engleză, iar cea de la Cluj este prima antologie bilingvă de poezie, dar cea de a treia în ordine cronologică, numărînd-o și pe cea datorată lui Henry Stanley în 1856) arată că tradiția traducerilor românești de poezie în engleză este destul de săracă, deși sub raport cronologic datează de peste un secol.

Apărută sub egida UNESCO, antologia alcătuită, prefațată și tradusă de Roy MacGregor Hastie se poate bucura de o audiență mai largă decît cealaltă, deși din punct de vedere al calității traducerilor trebuie spus că antologia îngrijită de Sever Trifu și de Dumitru Ciocoi-Pop face poeziei noastre un serviciu mai mare.

Roy MacGregor Hastie, fost corespondent de presă la București, secretar al Asociației Britanice de Studii Române, profesor la Hull College of Education și, last but not least, el însuși poet, este un bun prieten al literelor și al poporului român, animator entuziast al culturii noastre în Anglia; el nu s-a lăsat descurajat de împotrivirea temporară a unor editori sau redactori cu privire la publicarea antologiei sale. Zaharia Stancu, în *Cuvîntul înainte*, evidențiază, printre altele, tocmai acest merit al autorului de a fi perseverat într-o operă care contribuie la strîngerea legăturilor spirituale dintre cele două națiuni.

Ajutat și stimulat în activitatea sa de cîțiva poeți și oameni de litere români cunoscuți și prieteni, Roy MacGregor Hastie l-a inițiat, la rîndul lui, pe cititorul englez în unele aspecte ale poeziei noastre contemporane atît prin scurte note de prezentare cît și printr-o introducere de cîteva pagini. Este întotdeauna interesant să afli care este opinia străinilor despre cultura

țării tale, dar atunci cînd aceste opinii sînt incluse într-o introducere care în asemenea cazuri constituie un fel de mică prelegere de istorie literară, exigența noastră trebuie mărită. Bine face autorul cînd își justifică în introducere criteriul de selecție : alături de poeții cei mai tineri au fost aleși și poeți care au scris, în majoritate, în perioada interbelică, socotindu-i pe aceștia nu numai maeștri, ci și spirite poetice cu care scriitorii de azi se consideră afini ; bine face și atunci cînd comunică cîteva date despre viața literară din țară sau despre progresul studiilor de română din Anglia ; bine face și cînd justifică de ce a tradus mai mult din Goga sau din Topîrceanu, deși motivul ,,sînt atît de pline (poemele — n. n.) de gustul, mirosul și sunetul unui tărîm necunoscut'' este valabil pentru aproape toți poeții ceilalți. Totuși, nu putem să trecem în grabă peste cîteva aprecieri despre Eminescu, pe care îl pune într-un fel de paralelă defavorabilă cu Arghezi : ,,Eminescu has identified himself with the national aspirations of his fellow countrymen, with the efforts of the nineteenth-century National Liberation Movement and with attempts to combat the excesses of an imported monarchy which seemed at times to be not only non-Romanian but anti-Romanian. Yet Eminescu had virtually ignored the metropolis, drawing his imagery from the sense data of the peasant in the fields, or the Carpathian mountainside, by the Black Sea and along the Danube. Arghezi was no less patriotic than Eminescu, but his horizons were a little wider and his blood a little cooler''. Un Eminescu poet țăran cu un orizont îngust și cu sînge prea clocotitor este o afirmație care îl surprinde pe cititorul român, iar pe cel englez îl induce în eroare. Desigur, trebuie văzut într-un asemenea caz și coeficientul de pledoarie pro domo al autorului de antologie care își deschide volumul cu șase poeme de Arghezi. În orice caz, o distincție valorică de acest fel ni se pare o greșeală de interpretare și de informare.

O altă remarcă se referă la scurtele prezentări ale poeților de care aminteam și care depășesc în anumite cazuri reperele biografice. Poezia se refuză definițiilor de etichetare, tocmai de aceea este cu atît mai mare răspunderea celui care caracterizează succint un poet într-un mod care poate fi contestat și falibil. Roy MacGregor Hastie a găsit uneori epitetul definitoriu sau a apelat la un citat semnificativ din critică și a stabilit o filiație pe planul literaturii universale, acolo unde era cazul, adică a lansat cititorului străin niște punți spre termeni de comparație într-o literatură familiară lui. Nu vom face obiecții la aceste aprecieri condensate pentru că, deși locuri comune și uneori cu o coloratură ,,comercială'', ele constituie, cu condiția de a fi adevărate, o unică formulă de prezentare.

Editorii celeilalte antologii încadrează poeziile între două texte de prezentare, o prefață a lui Al. Căprariu și o postfață a lui Sever Trifu. Acestea se dovedesc a fi nu numai utile pentru înfățișarea unui scurt istoric al tendințelor de afirmare ale ființei noastre naționale pe plan internațional, sau a unor criterii de alcătuire a volumului, ci și interesante pentru observațiile pertinente ale lui Al. Căprariu asupra specificului istorico-spiritual al poeziei românești, asupra singularității caracteristice a conceptului de ,,dor'', asupra împletirii dintre poezia de aspirație socială și poezia actului de conștiință.

Și aici poeții sînt introduși prin scurte însemnări. Există și aici, pe lîngă date bio-bibliografice — și, ceea ce este de remarcat, o listă de cîteva lucrări de referință, printre care, neapărat, cele apărute în străinătate sau traduse, — unele încercări de a caracteriza creația poeților care constau, însă, mai mult din stabilirea unor familii spirituale decît din emiterea unor judecăți de valoare.

Selecția autorilor și a titlurilor este unul din criteriile esențiale în funcție de care sînt discutate niște antologii, culegeri prin definiție reprezentative, emblematice, de aceea discuția trebuie să fie dublată de exigență care pretinde răspunsuri la anumite cerințe de necesitate : dă o imagine generală a direcțiilor reprezentative ale spațiului respectiv, selectează cele mai semnificative și reușite ilustrări, ordonează materialul după anumite principii, justifică printr-un punct de vedere aceste principii etc. În ordinea cronologică a poeților incluși, antologia românească se situează înaintea celei engleze, laolaltă putînd fi considerate, cum am mai arătat,

complementare. În primul caz, criteriul alcătuirii a fost poezia modernă, începînd de la Alecsandri, iar din perioada contemporană acei poeți a căror activitate creatoare, încheiată prin stingerea lor din viață, a permis o apreciere critică globală verificată și care pot fi prezentați străinătății ca niște „certitudini lirice". Antologia cuprinde un număr de 22 de poeți și 64 de titluri, inclusiv *Mioriția*. Numele poeților aleși semnifică momentele cele mai importante din istoria poeziei românești pînă la 1944, ponderea deținînd-o poeții din perioada interbelică; titlurile sînt, în cea mai mare parte, reprezentative (pentru Goga, Bacovia, Voiculescu Pillat, Coșbuc). Observații se pot face în legătură cu selecția versurilor din opera lui Alecsandri (lipsesc pastelurile), Eminescu (ar fi fost necesară și o *Scrisoare*), Macedonski (cu totul nedreptățit ca număr de titluri, Arghezi (remarcăm același număr redus de titluri), Blaga (titluri puține și nu cele mai însemnate) etc. Criteriul de selecție fiind răspicat, nu putem reproșa sărăcia peisajului liric actual, reprezentat doar prin M. R. Paraschivescu și Labiș; tocmai de aceea considerăm antologia lui Roy MacGregor Hastie ca o completare, deși anticipînd-o ca dată de apariție, a culegerii bilingve, căci în aceasta autorul a inclus o bună parte a poeților de azi: 57 de poeți și 115 titluri, de la Arghezi pînă la generația lui Adrian Păunescu și Petru Popescu. Antologia cuprinde, așadar, poeți din perioada interbelică (sînt nume care se repetă în cele două volume: Arghezi, Bacovia, Goga, Minulescu, Voiculescu, Topîrceanu, E. Isac, Pillat, Maniu, Barbu, Blaga, Vinea, M. R. Paraschivescu; lipsesc, totuși, M. Codreanu sau Dan Botta), alte nume de seamă din aceeași generație, dar a căror creație continuă (Al. Philippide, Z. Stancu, Beniuc, V. Teodorescu, E. Jebeleanu și regretatul Demostene Botez), poeți care s-au afirmat după 1944 (Maria Banuș, Veronica Porumbacu, Nina Cassian, Șt. A. Doinaș, A. E. Baconski, Andrițoiu etc.) precum și poeți ai generației și mai tinere (Nichita Stănescu, I. Gheorghe, I. Alexandru, M. Sorescu, Ana Blandiana, A. Păunescu). Ceea ce merită a fi semnalat este introducerea unor poeți aparținînd naționalităților conlocuitoare, fapt ce contribuie la îmbogățirea aspectelor lirice prezentate. În ceea ce privește selecția titlurilor, subliniem alegerea judicioasă și echitabilă. Astăzi ne-am aștepta însă la mai multe titluri traduse din poezia lui I. Gheorghe sau I. Alexandru, Ana Blandiana sau A. Păunescu, precum și la introducerea altor nume ca Tudor George, Victoria Ana Tăușan, Ileana Mălăncioiu etc., totuși judecăm lucrurile la nivelul la care le-a văzut autorul atunci cînd a conceput antologia.

Aspectul asupra căruia se îndreaptă însă neapărat atenția și pretențiile noastre într-o asemenea lucrare este calitatea traducerilor de care depinde înțelegerea corectă și aprecierea efectului artistic. În cazul lui Roy MacGregor Hastie, dificultățile au fost sporite și de sarcina de a fi unicul traducător al unui mare număr de versuri, dificultate pe care ceilalți autori au depășit-o prin reunirea mai multor specialiști de elită: Leon Levițchi, Dan Duțescu și Andrei Bantaș, membri ai Catedrei de limbă și literatură engleză din București, A. Margul Sperber, D. Cuclin, personalități artistice, Mariela Dâmboiu; (s-au reprodus cîteva poeme din volume anterioare), Sylvia Pankhurst și I. O. Stefanovici, autorii traducerii în engleză a unor poeme de Eminescu în 1937, Petre Grimm, cunoscut anglist și traducător, Henry Stanley, traducătorul din 1856, Roy MacGregor Hastie, Jean Ure, fostă crainică la Radiodifuziunea română.

Citind versurile engleze ale lui Roy MacGregor Hastie ne aflăm în fața unor traduceri corecte, a căror principală calitate este fidelitatea față de conținutul textului românesc. Ceea ce lipsește uneori este echivalența emoției artistice, fluidul melodic, specificul metric, într-un cuvînt, genuitatea originalului. Este dificil să tălmăcești versuri păstrînd conținutul, valoarea emoțională, însușirile prozodice, însă numai astfel traducerea depășește actul de simplă translație și devine transfigurare artistică în echivalente. Aceste obstacole au fost învinse de

auorii ediției bilingve, care au obținut adevărate bijuterii de tălmăcire poetică. Iată, spre exemplu, cîteva strofe în ambele versiuni:

„Foaie verde firul peliniței" ...
Cîntă cărăușul cătinel
Și, treziți, cu el odată cîntă sciții
Ce-au trecut cîndva prin stepă, ca și el!
(V. Voiculescu, *Pe decindea Dunării)*

versiunea Roy MacGregor Hastie:

„Leaf of wormwood, green and slender"
he sings drawling the song's rhymes
as Scythians sang centuries ago
as they too jolted across the steppe.

versiunea Dan Duțescu:

„Wormwood leaf, green, slender wormwood leaf,"
Does the teamster hum his drawling rhymes,
And, awoke to life, with him the Scythians sing
Who, like him, had crossed the steppe in olden times.

sau în strofa următoare din *În vie* de I. Pillat:

Cu galben și cu roșu își coase codrul iia.
Prin foi lumina zboară ca viespi de chihlimbar.
O ghionoaie toacă într-un agud, și rar,
Ca un ecou al toamnei, răspunde tocălia...

versiunea Roy MacGregor Hastie:

The wood wears a shirt speckled red and yellow;
the light filters through it, caught by amber wasps;
a woodpecker drums a mulberry-tree.
Then an echo, an autumn, mellow rattle.

versiunea Andrei Bantaș:

The wood adorns its shirt with gorgeous red and yellow
With amber wasps, through leaves, flies out the light that shone;
A pecker drums upon a mulb'rry tree, Anon
It's echoed by a rattle, its sound autumnal, mellow.

Traducătorul englez pare mai preocupat de exactitatea traducerii la nivelul rigurozității termenului. Totuși, și aici întîlnim traduceri aproximative, redări incorecte, omisiuni, adică erori de exactitate care împietează asupra fidelității textului tradus: *mai luați-vă tensiunea* devine *relax, brazdele de-aramă* sînt transformate în *leather furrows, pădurari* e tradus cu *herdsmen,* iar versurile *Uite ce mi s-a întîmplat / Cînd veni seara încet de tot ca un gîndac / Bună multora de leac, cînd mi-aprind în suflet foc de versuri / M-am culcat* sînt practic de nerecunoscut în *See what happened to me / one evening when a sheet of paper fell to the ground — / a remedy for some, but I go to bed where I have lit / a log fire in my soul.* (Tristan Tzara, *Îndoieli*). Desigur, aceste cîteva exemple luate la întîmplare nu sînt menite să arunce oprobriul asupra unei întreprinderi ca cea a lui Roy MacGregor Hastie, propagator energic al literaturii noastre în Anglia, în antologia căruia se află în majoritate versuri bine traduse, pe direcția, în special, a fidelității față de sens. *Da, am crescut cu macii,* fragmentul din *Bunavestire* de Zaharia Stancu, *Shakespeare* de Marin Sorescu, *Ochii* de M. R. Paraschivescu, *Balada morții* de Topîrceanu, *Declin,* de Ion Vinea, *Din umbră* de Mihai Beniuc și altele sînt succese ale antologiei.

Traducătorii care semnează în antologia bilingvă, și apreciem în mod deosebit inițiativa publicării de texte paralele, inițiativă care s-a încetățenit în practica editorială în ultima vreme, au drept scop transmiterea întregii încărcături de poezie a versurilor, echivalarea cît mai apropiată de text a farmecului genuin, a tensiunii lirice, a stărilor emoționale și de sensibilitate, a particularităților de imagine și de sonoritate. Se preferă efectul pe ansamblu limitării stricte

la traducerea cuvîntului. Chiar dacă sînt introduse cuvinte suplimentare, acestea sînt în spiritul textului şi nu împovărează sensul:

Pastel mecanic —
Năzuinţă
De artă nouă
Şi ştiinţă —
Cézanne te-ar fi pictat într-altfel,
Eu însă te-am văzut aşa!...

Mechanic landscape, aspiration
Of novel art and science
Cézanne would have depicted you quite otherwise,

Mechanic sight;
But I have seen you in this very light.
(Ion Minulescu, *Pastel mecanic*, trad. Leon Levitchi)

Apreciem eleganţa, fidelitatea şi forţa de sugestie din traducerile care nu trădează vraja murmurului eminescian din *Somnoroase păsărele, Şi dacă ramuri*, în care Sylvia Pankhurst şi I. O. Stefanovici au transmis printr-un vocabular ales (cuvinte poetice prin excelenţă, rare, arhaisme) şi prin forme gramaticale adecvate (cu efect arhaizant), prin sintagme cu forţă conotativă valorile textului românesc. Petre Grimm în *Sara pe deal, Pe lîngă plopii fără soţ* şi *Dintre sute de catarge* a reuşit adevărate performanţe de transmitere a melodiei, iar *Luceafărul* în tălmăcirea lui D. Cuclin păstrează cadenţa originală şi se remarcă prin deosebit de bine alese formulări:

Un cer de stele dedesupt;
Deasupra cer de stele,
Părea un fulger nentrerupt
Rătăcitor prin ele.

Below, a depth of stars; above
The heaven stars begem, —
He seems an endless lightning that
Is wandering through them.

Mioriţa în versiunea lui A. Margul Sperber aduce în metrul popular, bine păstrat de traducător, ecoul unei filozofii autohtone ancestrale, de aceea ne exprimăm încă o dată preţuirea pentru ideea de a o fi introdus şi de a se fi ales această izbutită tălmăcire.

În *Hora Ardealului* de Alecsandri, în *Noi vrem pămînt* şi *Numai una* de Coşbuc, Leon Levitchi (remarcabil şi pentru traducerile din Goga şi Minulescu, a cărui specifică muzicalitate se conservă fără diferenţe) reuşeşte nu numai admirabile, ireproşabile traduceri, ci şi, lucru interesant pentru cititorul englez, stabilirea prin vocabular şi metru de apropieri de poezia engleză în maniera lui Robert Burns.

Ardelean, copil de munte
Ian ridică-acum cea frunte
Şi te-nsuflă de mîndrie
Că eşti fiu de Românie!

Transylvanian, high-lander,
Put an end to your surrender
And feel proud, second to none
That you are Roumania's son!
(V. Alecsandri, *Hora Ardealului*)

Traducerile din Ion Pillat, Adrian Maniu şi Mihai Codreanu, semnate de Andrei Bantaş, alături de traducerile lui Dan Duţescu din Vasile Voiculescu, Dan Botta şi M. R. Paraschivescu sau ale Marielei Dâmboiu din Ion Minulescu şi Camil Petrescu sînt, de asemenea, printre cele mai izbutite. În paralela nostalgică, cu puncte de tandră ironie, *Aci sosi pe vremuri*, distihurile care rimează „eram" cu „Francis Jammes" sau „sub lună" cu „Horia Furtună" nu au putut fi, evident, păstrate ca atare de traducător şi, totuşi, muzicalitatea atît de specifică a poemului nu este cu nimic ştirbită într-o transpunere de înaltă iscusinţă: *Like ponds the plain was shining upon a moonlight night; / Furtună's Moonlight Ballad to you I would recite; Wrapped up in thought you listened: your eyes pure amethyst, / You thought I was romantic, perhaps a symbolist.*

Dificilă de tradus pentru ineditul vocabularului neologistic elevat, presărat cu diminutive în stil popular, în metru de baladă, *Cantilena* lui Dan Botta și-a găsit o fină interpretare în versiunea lui Dan Duțescu:

Ceruri paralele,
Duceți-mi cu ele
Ultim ciobănel,
(Frate mi-e și el)
Cu ochii prea plini
De-aquatici, triști crini,
Flautele pline
De limpezi albine.

Heavens parallel,
Take me down the dell
My ultimate swain
(brethren are we twain),
Eyes brimful with wet
Lilies of sad jet,
Flutes wherein do wheeze
Swarms of amber bees.

Și poemul *Mina* de Camil Petrescu, scris în tonalitatea sumbră, tragică a poeziei de război, care i-l evocă cititorului englez pe Wilfrid Owen, a fost transpus de Mariela Dâmboiu cu exactitate și în același timp cu o sugestivă echivalență. S-ar mai putea da și alte numeroase exemple de traduceri de bună calitate, care ne fac să recomandăm antologia blingvă ca pe o operă de valoare, o dovadă a afirmației că traducerile, atunci cînd la stăpînirea celor două limbi se adaugă talent și intuiție, pot fi lucrări literare cu statut autonom.

Ileana Verzea

Cahiers Albert Camus
2

Paul Viallaneix, **Le premier Camus,** suivi de **Écrits de jeunesse d'Albert Camus,**
N. R. F. Gallimard, Paris, 1973

La scurt timp după apariția primului volum al acestei lungi serii pe care ne-o anunță specialiștii în opera lui Camus și editorii colecției de față, Jean Claude Brisville, Roger Grenier, Roger Quilliot și Paul Viallaneix, al doilea volum este menit să facă cunoscute scrierile de tinerețe ale autorului romanului *Ciuma* și să le integreze prin studii, operei sale complete. Chiar dacă aceste pagini de început nu se ridică la înălțimea lucrărilor sale de maturitate, în ele se întrevăd germenii marii personalități — martor al secolului nostru, care a fost și a rămas Camus. „Primului Camus" (*Le Premier Camus*) îi dedică Paul Viallaneix o penetrantă și sensibilă analiză, cea mai autorizată cercetare de pînă acum a perioadei pre-camusiene. *Primul Camus* nu este însă un alt Camus decît cel știut. Este prima față a personalității sale, prima luare de contact a eului său artistic cu lumea, cu realitatea imediată. Paul Viallaneix îi studiază determinantele psihice și estetice în ambianța exterioară, în dialectica vieții. Chiar dacă nu a tins să fie scriitor militant, cum afirmă Paul Viallaneix, tînărul Albert Camus a devenit, împins de evenimente, de prezent și de istorie. Participarea sa la timp și responsabilitatea sa umană — trebuiau dovedite în opera *Primul om,* după titlul unei scrieri pe care a visat s-o scrie Camus —, se revelă astfel într-o traumă a adolescenței și copilăriei sale de orfan, cu o mamă mută, într-un cartier sărac, copil al nimănui, care învinge privindu-se în propria oglindă, reconstituindu-se pe sine din mozaicul vremii. Urmează apoi epoca de întrebări (*Le Rêve*), de neliniști, de căutări a unei paveze în Absolut, de nesupunere la Absolut, găsind un refugiu în artă, în Beethoven, Chopin și Wagner. Un Camus care se regăsește în vis, în inspirație, cărora le va adăuga mai tîrziu *creațiunea. Primul Camus* este autorul eșecurilor sale literare cu povestirile *Bértha* și

Livre de Mélusine, dar și descoperitorul romanului *La Douleur* de André de Richaud și a celebrului *Nourritures terrestres* de André Gide, a literaturii lui Montherlant și a lui Malraux. Dar maestrul care l-a modelat și l-a făcut pe Camus să se descopere pe el însuși a fost Jean Grenier. Prin Grenier Camus se apropie de momentul revelației operei de artă ca o a doua lumină a ființei umane. Căutarea de sine se sublimează în opera de artă: „L'oeuvre est un aveu, il me faut témoigner". Căci pentru Camus condiția sa socială umilitoare va rămîne un orizont clar al îndatoririi sale scriitoricești. „S-a născut sărac și își aduce aminte de aceasta". Este aici Camus, apărătorul celor mulți, jurnalistul reporter al cartierelor mizere din Alger. Este un fiu al celor săraci. Paul Viallaneix recunoaște la Camus chiar și un stil sărac, curățat de ornamente, simplu. El respectă „eminenta demnitate a mizeriei, devine un clasic". Camus este un fidel scriitor al lumii sale oneste și oprimate. De unde efortul său continuu de a evita sau de a se despovăra de pitoresc în imagine și în conținut. „El nu uită — spune Paul Viallaneix — că arta din care și-a făcut propria sa religie trebuie să servească un adevăr nu se mai relevă prin geografie ci prin istoria socială". Căci pentru autorul eseului, Camus rămîne un martor al realității, incapabil să-și trădeze „nefericiții" cu care el a împărțit mizeria. El este scriitorul adevărului total și nu parțial. Albert Camus este nu numai un martor dar și un apărător al condiției sale de martor ca scriitor. Un martor activ, pasionat, trăind febril condiția sa, un rechizitoriu mereu tragic, un neliniștit care se întreabă, chiar cu riscul de a nu putea răspunde la toate întrebările, pentru că întrebarea ea însăși conține o parte din răspuns.

Acestei fine și profunde uverturi la scrierile de tinerețe ale lui Camus, editorii i-au adăugat texte total sau cvasi-inedite, care fără să se ridice la perfecțiunea artistică a lucrărilor *L'Envers et l'Endroit*, *Noces* sau *l'Etranger*, arată pulsul spiritual al scriitorului. Unele dintre ele au fost publicate ca articole de ziar în revista algeriană *Sud*, altele sînt luate direct din manuscrise. Cu toată juvenilitatea lor, aceste scrieri lasă să se întrevadă raze arzînd sau luminînd din personalitatea *in nuce* a romancierului. În articolul *Un nouveau Verlaine* apără ideea unui poet matur, dramatic, nu a unui nebun grațios, ci a unui om care a suferit, a fost sincer cu el însuși. *Johan Rictus, le poète de la misère*, va fi o adevărată descoperire afectivă a lui Camus, o odă unui poet al suferinței și al durerii. În *La philosophie du siècle*, romancierul va manifesta o anume insatisfacție pentru filozofia intuiționistă a lui Bergson. Are nevoie de o nouă religie, de o „evanghelie a secolului, în așteptarea căreia geniul contemporan aleargă dureros". Se publică apoi acel *Essai sur la musique*, un cîntec aproape, adresat muzicii ca artă completă între arte, hrănit cu argumente din Schopenhauer și Nietzsche, cu o notă didactică de strălucit învățăcel. În schimb *Notele* de lectură reprezintă un adevărat jurnal al lui Camus, de o rară naturalețe și spontaneitate a impresiilor de lectură, îndeosebi acele considerații despre Stendhal și în special despre Goethe. Desigur, *La maison mauresque* este în stilul propriu al lui Camus, al căutării sale însetate de real, al vindecării de vanitatea neliniștilor sale în „beția naturii", în lumină, în culoarea florilor, în văi și în sate. „Este timpul de a iubi și de a se purifica în muzica confuză a căldurii și a soarelui".

Din schițele sale sau mai bine zis din confesiunile lui Camus emană o dorință de acțiune și de salvare a eului prin participare în afara sa. „Nu știu decît un lucru — spunea el în *Retour sur moi-même* : sufletul meu mistic care arde de dorința de a se oferi cu entuziasm, cu credință, cu fervoare". Este în totul la Albert Camus o pledoarie pentru salvarea de sine, pentru o condiție de Sisif care nu disperă căzînd, încercînd într-un perpetuu elan să se înalțe. Patetica acțiune umană, veșnica neliniște aparțin crezului artistic al romancierului. Totul trebuie trăit. „Nimic din ceea ce este trăit nu este comedie". De unde acest strigăt de nemulțumire și de sațietate pernicioasă a spiritului, a lui Dumnezeu — dintr-o schiță a sa — care suferă de singurătate, de perfecțiune absolută, de minciună a eternității. Acest Dumnezeu se vrea viu, muritor, om care să sufere și să fie util (*Dialogue de Dieux avec son âme*). Căci căutînd absolutul, Camus absolutizează actul trăirii: „Arta nu poate nega viața". Descu-

rajarea nu este îngăduită aşadar. Plictiseala şi scepticismul nu sînt concluzii. Trebuie mers mai departe? Unde? În fluxul viu al trăirii.

Caietele Camus II aprofundează într-un mod substanţial cunoaşterea operei acestui clasic al literaturii franceze şi universale a secolului al XX-lea. *Primul Camus* aparţine egal unui Camus din totdeauna. O întîlnire cu el nu are nevoie de scuze că e prea tînăr.

Marin Bucur

Northrop Frye, Anatomia criticii
Ed. Univers, 1973

Anatomia criticii apare în româneşte la un interval de timp destul de redus de la prima ei ediţie (*Anatomy of Criticism; Four Essays*, *Princeton University Press*, 1957, Princeton, New Jersey, S.U.A.), dacă ne gîndim la specificul unor asemenea lucrări şi, în general, la faptul că ele cîştigă ceva mai greu teren în conştiinţa publică (rar *best-seller* în această categorie !). Între timp, ea a înregistrat mai multe ediţii în americană şi un număr apreciabil de traduceri (mai ales în limbile de mare circulaţie), autorul dobîndind astfel o celebritate crescîndă printre teoreticienii literari de la cumpăna şi mai ales din a doua jumătate a acestui veac. Înaintea *Anatomiei...*, actualul titular al catedrei de estetică şi istorie literară de la Colegiul *Victoria* al Universităţii din Toronto (Canada) a publicat cîteva lucrări, de asemenea, importante, prin care s-a impus atenţiei publice ca unul dintre cei mai de seamă reprezentanţi a ceea ce a devenit direcţia *criticii arhetipale*. Astfel, în 1947 el publică studiul despre William Blake, *A Fearful Symetry — A Study on William Blake* (*Înspăimîntătoarea simetrie*), în care interpretează într-un chip ingenios, caracteristic marilor eseişti în ce priveşte mobilitatea spirituală şi puterea de asociere şi expresie, aspectele mitologice ale poeziei lui Blake, punînd în valoare modernitatea acestui poet şi complexitatea nu tocmai luată pînă atunci în seamă a gîndirii lui. Este prima tentativă de a exemplifica, prin cercetarea operei unui scriitor, direcţiile, procedeele şi avantajele criticii arhetipale sau mitice, ca şi o încercare de a prelua creator cîteva din datele deja învechitului pentru unii *New Criticism*. În 1957 (an în care apare *Anatomia*) antologizează o carte intitulată *Sound and Poetry* (New York, 1957), după ce în 1952, în nr. 9 al publicaţiei „Yale French Studies", publicase studiul, pereche şi continuare la cel despre Blake, intitulat *Three Meanings of Symbolism* (*Trei înţelesuri ale simbolismului*), pentru ca în 1963 să dea o altă carte importantă pentru el şi pentru direcţia pe care o reprezintă, anume, cea relativ cunoscută despre *T. S. Eliot*. O altă lucrare a sa este *Fables of Identity*, toate împreună situîndu-l indiscutabil printre capii criticii arhetipale, cei mai activi, diverşi şi elastici în înţelegerea fenomenului literar, făcînd chiar şcoală şi avînd de pe acum discipoli declaraţi (inteligentul Angus Fletcher, autorul unei remarcabile cărţi de valorificare a alegoriei, *Alegory*, 1964). Astfel, critica arhetipală, cu rădăcini în antropologia culturală (de aceea mai zicîndu-i-se şi antropologică) şi cu deosebire în teoriile lui Jung, cu reprezentanţi ca engleza Maud Bodkin (*Archetypal Patterns in Poetry*, 1934), Francis Fergusson (*Idea of a Theater*, 1949; *Dante's Drama of the Mind*, 1953), Philip Wheelwright (*The Burning Fountain*, 1954; *Metaphor and Reality*, 1962), cu modalităţi personale relativ diverse de abordare a lucrurilor în ansamblul cadrului acceptat, — se impune atenţiei oricui vrea să se informeze cît de cît asupra evoluţiei criticii şi teoriei literare în lumea post-belică.

În România, numele lui Northrop Frye a început să circule notabil în ultimii vreo zece ani, graţie atît cărţilor sale, intrate în bibliotecile publice şi particulare (în limba în care au fost scrise sau în traduceri), cît şi referinţelor ce se fac la ele în alte scrieri în circulaţie (în original şi în traducere) la noi. Aşa, bunăoară, în prefaţa amplă şi admirabil documentată pe

care a scris-o Sorin Alexandrescu pentru versiunea românească a *Teoriei literaturii* a lui René Wellek și Austin Warren (București, 1967, traducătoare Rodica Tiniș), Frye este menționat printre reprezentanții „criticii antropologice și mitice" (alături de Wilson Knight, Maud Bodkin și Weelwright), citîndu-se în bibliografia cărții și patru lucrări ale sale (*Anatomy of Criticism*, antologia *Sound and Poetry*, *Fearful Symmetry* și *Three Meanings of Symbolism*). În *Conceptele criticii* (București, 1970, aceeași traducătoare), numele lui Frye revine de mai multe ori, autorul cărții discutînd în cîteva rînduri opinii ale sale, iar Sorin Alexandrescu luîndu-i chiar apărarea în prefață (p. XI), în legătură cu o interpretare cam unilineară a gîndurilor sale despre judecata de valoare, pe care autorul *Anatomiei criticii* nu o exclude cu totul, cum crede Wellek, ci dorește „numai o evitare a fondării criticii ca domeniu științific autonom, pe sisteme de valori extrinseci". Trecînd peste alte mențiuni făcute în presă, e de amintit aici măcar considerarea opiniilor lui Frye în legătură cu epicul, experimentul literar și mai ales cu genurile literare, de către Adrian Marino în impresionantul său *Dicționar de idei literare*, vol. I, București, 1973.

Deși titlul cărții ne-ar putea duce cu gîndul la o expunere didactică, rece și pedantă a unora dintre aspectele criticii mai noi, în fond cel ce preluase din Blake maxima că „prudența este o fată bătrînă, bogată și urîtă, curtată de incapacitate" este un suflet aprins și ne propune, cum zice Vera Călin în prefață, „un mod original de înțelegere a criticii și literaturii". El nu vrea să înăbușească poezia, partea de inefabil a unei opere, ci s-o potențeze în ochii cititorului, prezentînd-o simpatetic, decodînd-o pe cît cu putință și, dacă e posibil, explicînd-o. Pentru aceasta, se apelează la mituri și arhetipuri, ale căror sugestii sînt apte să lumineze din interior fenomenele, sporind intensitatea fascicolului pe care îl putem dirija către ele. Lucrurile se întretaie într-o măsură cu ceea ce gîndea Lucian Blaga despre „fenomenul originar" și despre „matricea stilistică", fără a se profila însă pînă la dimensiunile unei filozofii a culturii, ca în cazul scriitorului român. În fond, Frye urmărește să „cerceteze posibilitatea realizării unei perspective sinoptice asupra domeniului, teoriei, metodei și principiilor criticii literare" (p. 1). Fără a neglija cuceririle de pînă acum și fără a exclude sau nega cu desăvîrșire vreuna din ele, el încearcă o nouă perspectivare a lor, spre a ajunge la un plus de autoritate a criticului și mai ales la o întemeiere mai cuprinzătoare a acestei discipline. El nu urmărește „o schimbare de direcție sau de activitate în critică" (p. 452), de aceea „cartea nu combate nici una din modalitățile critice; ea se îndreaptă împotriva barierelor care le despart" (p. 433). Iar „în acest proces de sfărîmare a barierelor, rolul principal revine, cred, criticii arhetipale", care, preluînd aspectele constructive din celelalte modalități și privind fenomenul literar din interiorul lui, încearcă a-i evidenția acestuia un plus de organicitate și a-i delimita astfel specificul.

Cu o încredere contaminantă în destinul criticii, în posibilitatea ei de a exista ca disciplină autonomă, fără nici o urmă de parazitism, și de a contribui la formarea omului, Frye examinează în cartea lui — care „este alcătuită din *eseuri*, în sensul originar al cuvîntului (de încercare sau tentativă incompletă)" — felurite aspecte ale desfășurării ei, propunînd noi definiții asociative ale genurilor literare, ale unor coordonate mai generale ale literaturii, sfîrșind adesea prin a cuceri și încînta. O erudiție activă și un sentiment constructiv al relativității, îmbinate cu o vie pasiune pentru fenomenul literar (inclusiv pentru critica lui) și cu o intuiție a legăturilor și seriilor literare, conferă acestor eseuri o valoare deosebită și un farmec artistic cuceritor. Traducătorii, Domnica Sterian și Mihai Spăriosu, i-au conservat cu pricepere tensiunea intelectuală specifică, eleganța controlată a exprimării și mai cu seamă libertatea nestînjenită a mișcării interioare a frazelor, ceea ce conferă cărții o tonalitate geamănă expozeului științific și creației artistice. Așa se face că, chiar și atunci cînd ești în dezacord cu autorul, mai ales în privința distribuirii unor accente puse pe diverse fenomene literare, nu poți să nu-i privești cu plăcere construcția ridicată cu o mare mobilitate spirituală, adesea cu umor și îndeosebi cu o complexă înțelegere a specificului fenomenelor cercetate, a interferenței dintre ele și

XV M 1 728

restul datelor omenești. Sigur, ca orice ,,sistem" privind arta, și cel al criticii antropologice are și el dogmatismul său, limitele și dezavantajele sale. Ampla lui deosebire, însă, e oricînd considerabilă.

George Muntean

I. Davîdov, Arta și elita

Ed. Univers, 1973

Prestigioasa serie de ,,Studii" a Editurii Univers publică, în traducerea Janinei Ianoși, o lucrare fundamentală pentru înțelegerea destinului artei moderne occidentale, plecînd de la ecuația artist—public, *Arta și elita*, aparținînd esteticianului sovietic I. Davîdov. Cartea nu este o cercetare prin investigarea creației artistice a secolelor XIX și XX, ci intenționează să fie o istorie a evoluției concepțiilor elitare estetice, așa cum apare ea în sistemele estetice și filozofice, de la romantismul german pînă după al doilea război mondial, așadar urmărește nu modul în care concepția elitară apare nemijlocit în opera de artă, ci pătrunderea ei în filozofie.

Căci în spațiul creației artistice propriu-zise, ideea unei arte destinate elitelor este mult mai veche, caracterizînd în special perioadele alexandrine și baroce, de la aceea helenistică, la barocul european postrenascentist și pînă la estetismul sfîrșitului secolului XIX (și nu numai atît, de vreme ce un estetician ca G. R. Hocke consideră toată perioada modernă a artei ca exclusiv manieristă). Epocile alexandrine apar, fără îndoială, în strînsă legătură cu transformările economice, politice, psiho-sociale, morale etc., dar ele sînt și rezultatul evoluției interne a artei, a cărei caracteristică principală — legată de chestiunea pe care o discutăm aici — este efortul ei de a dobîndi un statut propriu. Disocierea valorilor estetice este dusă la limită. Nisus-ul fundamental al alexandrinismului este specializarea. Sociologic, efectul se răsfrînge în special asupra ecuației artist (creație) — public (receptare).

Urmărind închegarea unui studiu unitar și sistematic, I. Davîdov se oprește asupra momentelor fundamentale și în deplină filiație logic-ideatică ale evoluției concepțiilor elitare, așa cum ele apar în metafizica germană, la Novalis, Fr. Schlegel, Schelling, Schopenhauer, Nietzsche, Spengler, Theodor Adorno. O singură excepție : integrarea, perfect logică dealtfel, a concepției lui Ortega y Gasset.

Evident, ambiția unui studiu istorico-sistematic, unitar și organic, comportă riscul schematizării sau al integrării ușor forțate a anumitor aspecte. Bunăoară, în acest din urmă sens, ni se pare că, în efortul de a găsi puncte de pornire cît mai evidente, romantismul german apare sărăcit prin oprirea asupra unor propoziții judecate în afara contextului, sau mai adesea prin interpretarea unei judecăți constatative ori poetice, drept o judecată de apreciere, respectiv cu sens etic sau filozofic. Însă tot aici se relevă subtilitatea analizei lui Davîdov în efortul de a alege din bogăția de idei a complexului romantism german pe acelea — la acea dată încă nedistincte — care constituie punctul de plecare al teoriilor elitare alcătuite în posteritatea curentului.

Dincolo de analiza intrinsecă a textelor, autorul surprinde importanța lor în perspectiva istorică, deviația lor din planul strict artistic, în cel filozofic, etic și politic, fiind atent la consecințele de acest ordin cu care pot fi ,,încărcate" propozițiile poetice ale unui Novalis, de pildă, și, nemăsurat mai mult, ale unui Nietzsche sau Spengler. În lucrarea lui Davîdov este mereu prezentă, implicit sau explicit, ideea naturii ,,golemice" a culturii și civilizației moderne occidentale. Iată, de exemplu, cum este formulat acest gînd în capitolul destinat teoriei lui Ortega y Gasset : ,,Intelectualii secolului al XX-lea s-au dovedit a fi astfel în activitatea lor spirituală

(ce le părea odinioară absolut liberă) într-un raport de *determinare* datorită, în primul rînd, creşterii neaşteptate şi impetuoase a importanţei produselor creaţiei lor, — ideilor — şi, în al doilea rînd, datorită faptului că orientarea în folosirea posibilă a acestor produse spirituale devenea din ce în ce mai greu previzibilă. Utopiile s-au dovedit a fi cu mult mai uşor de realizat decît am fi putut să presupunem înainte, exclama Berdiaev. Acum ne aflăm puşi în faţa altei probleme, la fel de arzătoare, dar cu totul în alt plan : cum putem evita efectiva lor realizare? ...Utopiile se pot împlini" (p. 303).

Davîdov nu se mulţumeşte cu analiza internă, estetică, filozofică, a teoriilor abordate, nu se opreşte la depistarea consecvenţei sau inconsecvenţei lor logice ci, de pe treapta înaltă a privirii istorice şi a considerării complexe a funcţiei în societatea contemporană elaborării acestor teorii el urmăreşte — cu consecvenţă egală — „alonja" în posteritate. Astfel, odată cu tratarea unei noi concepţii, privirea autorului le resintetizează pe cele precedente şi le aşază într-o nouă ordine şi lumină, distribuind accentele în funcţie de aportul ultimului venit. Fiecare început de nou capitol este o astfel de nouă sinteză. Tratarea are în vedere permanent complexitatea şi interacţiunea diferitelor compartimente ale bazei şi suprastructurii, îmbinînd punctul de vedere logic cu cel istoric şi determinist, conspectul intrinsec cu privirea perspectivistică. Cînd autorul părăseşte criteriul abordării complexe şi diferenţiate, unilateralizarea şi simplificarea devin evidente. Aşa, considerarea simplificat şi unilateral deterministă în absenţa observării factorilor mediatori, îi permite lui Davîdov punerea în paralel a faptului empiric existenţial cu creaţia filozofică, fără nici o altă explicaţie : „Schopenhauer-fiul şi-a încheiat socotelile cu activitatea utilitar-comercială prin faptul că l-a convins pe părintele său să-i pună la dispoziţie toate mijloacele materiale pentru a-i permite să se dedice întru totul activităţii altruiste de filozof-artist, filozof-geniu [...]. În construcţia sa filozofică, Schopenhauer ajunge de asemeni la punctul în care intelectul se eliberează de sub domnia despotică a voinţei şi se dedică, în calitate de geniu-artist sau de geniu-filozof, slujirii frumosului şi adevărului" (p. 155). În ansamblul studiului însă, asemenea schematizări dispar în bogăţia şi diversitatea informaţiei.

Punctul de plecare în evoluţia concepţiei despre elită îl reprezintă, după Davîdov, romantismul german, care formulează propoziţii „despre caracterul *ales*, neobişnuit al artistului, care îl *opune tuturor celorlalţi*, ridicîndu-l deasupra lor [...] consecinţă firească şi logică a înţelegerii artei, în genere a sferei estetice, ca o anume lume stranie, opusă lumii obişnuite" (p. 27—28). Un concept central este acela al *ironiei* bazată, în descendenţă fichteană, pe postularea unei libertăţi hipertrofiate a eului creator şi pe hiperluciditatea sa. Davîdov analizează critica hegeliană a romantismului, urmărind demersul hegelian bazat pe considerarea artei adevărate ca „nemijlocită identificare cu conţinutul substanţial", în planul creaţiei, şi ca „inteligibilitate nemijlocită", în planul receptării. Pe schimbările intervenite în raportul dintre subiectivitate şi forma ei de obiectivare se făureşte în estetica lui Hegel critica artei romantice, pentru că al său conţinut „nu este pentru artist însuşi nemijlocit substanţialul conştiinţei sale", ideea morţii artei în favoarea exprimării adevărului în formă mai apropiată de concept sau conceptuală (religie şi, respectiv, filozofie), ca şi concluzia sa antielitară : „Arta nu există pentru un mic cerc închis, format din puţine persoane deosebit de cultivate, ci ea există pentru naţiune în totalitatea ei" (p. 59). Elitarismul romanticilor, al lui Schlegel şi Schelling, arată Davîdov, este pur estetic; nu altfel va fi cel al lui Schopenhauer. Dihotomiile esenţiale sînt acelea de : spirit superior, dezinteresat / spirit economic, om de geniu / om al folosului, gloată; la nivelul receptării, aceea dintre accesibilitate şi înţelegere, la Schelling (bazată pe distingerea, în gnoseologie, între contemplarea intelectuală şi cea artistică, cu preferinţa netă pentru cea de a doua — — ceea ce la Hegel va apărea exact invers, pentru ca Schopenhauer să pună din nou preeminenţa intuiţiei artistului genial, opoziţia „noţiune" / „idee" avînd drept corelaţie în gnoseologie pe aceea dintre cunoaşterea bazată pe „principiul temeiului" (superficială, utilitară, pusă în slujba voinţei) şi cunoaşterea independentă de „principiul temeiului", prin intuiţia genială.

Nietzsche va continua în același sens în *Nașterea tragediei* și în studiile dedicate elitei de la Bayreuth. În această primă fază el se păstrează în limitele elitarismului estetic. Pentru studiul lui Davidov, opera de maturitate a lui Nietzsche este o piatră de hotar: estetizarea lumii, elitarismul estetic este înlocuit prin elitarismul *forței vitale*, geniul-artist prin supraom. Astfel — spune Davidov — în timp ce romanticii și Schopenhauer credeau, deși contradictoriu, în valoarea umanistă și compensatorie a artei, Nietzsche antiwagnerianul consideră arta un fel de „isterie colectivă", artistul un „predeterminat de gusturile mulțimii", influența și efectul artei „pur fiziologice", constînd în „cucerirea măduvei spinării".

Cel care duce la ultimele concluzii elitarismul forței vitale, al „voinței de putere" este Spengler: „Artistul superior al *culturii* faustice este înlocuit în volumul al II-lea din *Declinul Occidentului* și, mai ales, în *Prusianism și socialism*, de omul „vital activ" al *civilizației*, opus „bolnavului". „Un nou Cezar" ia locul lui Goethe, căci arta, nerezistînd „masificării", s-a „înjosit", valorile au fost răsturnate, viața interioară și ezoterică a culturii devine viața exterioară, exoterică a civilizației, „patosul distanțării" faustice a murit. Elitarismul ajunge astfel la formula sa etico-politică. „Socialismul" văzut de Spengler este tocmai instalarea unui asemenea elitarism organizat „ierarhic, funcționăresc, birocratic" (p. 287).

Capitolele consacrate lui Nietzsche, Spengler și Ortega y Gasset sînt, din mai multe puncte de vedere, centrul de greutate al volumului. Deoltfel „Nietzsche, Spengler și Ortega y Gasset au fost cei care au dezvoltat formele cele mai pure – putem spune clasice — ale concepției elitare a artei" (p. 333).

„Spengler a desăvîrșit procesul de transformare a concepției elitare despre artă, dintr-o concepție pur estetică, într-una sociologică, ceea ce a permis și deslușirea pînă la capăt a sensului de clasă al acestei concepții, doar bănuit în formulările ei artistice sau filozofice premergătoare" (p. 289). Elitarismul politic al lui Spengler este o linie de demarcație; el desparte elitarismul estetic al înaintașilor de un alt elitarism estetic: acela al lui Ortega y Gasset care, la rîndul lui, este punctul culminant al acestui tip de elitarism. După părerea lui Davidov, Ortega duce la ultimele consecințe opozițiile artă / civilizație, artist / masă („spirit / masă"), artă ca mimesis / artă ca „obiect destructiv, continent imaginar", adăugat realității, artă a subiectivității, personalului, umanului / artă a obiectivității, impersonalului, dezumanizată, artă a fenomenului / artă a „esenței" obținută prin husserliana reducție eidetică (Mallarmé în poezie, Debussy în muzică, Pirandello în teatru) în planul receptării, opoziția între tipul elitar al percepției artistice și tipul de masă. Este o revenire asupra artei, dar pentru a o putea apăra de masificare, concepția elitară estetică este dusă la limită. Teoria lui Adorno se vădește asemănătoare în finalitatea ei, precum și în unele mijloace de „salvgardare" a artei. Interesant ni se dezvăluie mecanismul paradoxal prin care artistul izolat radical dă naștere unei opere care „va deveni perfect asemănătoare acelei monade absolute în care s-a transformat individul înstrăinat în societatea organizată" (p. 351). Antimimesisul radical al lui Ortega devine un nou mimesis, paradoxal, funcție a jocului dintre aspectul „cognitiv" și cel „ideologic" (cărora Adorno le acordă sensuri speciale).

Rezumînd principalele demersuri și concluzii ale cărții lui Davidov, ne apare cu evidență strînsa legătură dintre părți, simetria de triadă hegeliană a construcției: elitarism estetic — elitarism politic — elitarism estetic. Există încă o simetrie, aceea a dihotomiilor și opozițiilor (așa cum s-a văzut în analiza noastră), precum și una a analizei contradicțiilor sistemelor cercetate. Bunăoară, contradicția gnoseologiei și esteticii schopenhaueriene este analizată în termeni asemănători cu modul în care este analizată contradicția construcțiilor lui Ortega și Adorno. Pentru lucrarea prezentă, axa de simetrie o constituie filozofia și estetica lui Nietzsche. Ea este o concluzie a întregii evoluții a concepției elitare estetice de pînă la el și focarul din care iradiază mai toate teoriile ulterioare. Opera lui Nietzsche este considerată de Davidov ca un conglomerat în care coexistă contradictoriu și ambiguu diverse forme ale criticii la adresa capi-

talismului : o formă etică, dar şi una sociologic-pozitivistă, apologia unei antichităţi tragic înţelese, dar şi a „homunculus"-ului — supraom, caracter profund moral şi caracter absolut amoral, cinic etc. (p. 258—259). Studiul lui Davîdov se opreşte în contemporaneitate prin analiza teoriei filozofului marxist Theodor Adorno, fără a se referi, cum poate ne-am fi aşteptat, la modul în care socialismul pune problema relaţiei dintre artă şi mase.

Aşteptare legitimă, dar a cărei nesatisfacere nu poate fi imputată autorului valorosului studiu despre *Artă şi elită*.

Nicolae Mecu

Cornelia Comorovski, Literatura Umanismului şi Renaşterii

vol. I, II, III, Ed. Albatros

Apariţia celor trei volume din *Literatura Umanismului şi Renaşterii* în colecţia „Sinteze. Lyceum" a Editurii Albatros constituie un eveniment de seamă al activităţii editoriale din acest an.

Studiul introductiv, sub semnătura Corneliei Comorovski, prezintă o sinteză elegantă a conceptelor esenţiale pentru înţelegerea în profunzime a fenomenului Umanismului şi Renaşterii. Plecînd de la ideea apariţiei unei noi *forma mentis*, prezentarea teoretică reliefează cîteva trăsături semnificative ale momentului analizat : autoconştiinţa noutăţii trăită de contemporanii Renaşterii, setea de glorie a umaniştilor izvorîtă din conştiinţa valorii personale, atracţia pentru magie, alchimie, astrologie ca efect al seducţiei iraţionalului. Foarte utilă este explicarea raportului, deseori contradictoriu, între Umanism şi Reformă. Reforma a fost pregătită de înflorirea studiilor filologice, de atitudinea anticlericală a umaniştilor, dar, în acelaşi timp, ea s-a opus Umanismului prin nevoia afirmată de revelaţie, prin negarea liberului arbitru şi prin fanatismul său. În subcapitolul *Coordonate axiologice ale Umanismului* sînt discutate consecinţele liberului arbitru în plan social şi individual. Încrederea într-o natură care a fost creată bună duce la reînflorirea epicureismului. În lămurirea acestei tendinţe filozofice ar fi fost poate necesare o subliniere a pericolului accepţiei vulgare a termenului şi o precizare a ceea ce înţelegeau prin „plăcere" umaniştii ca Francesco Filelfo, Cosimo Raimondo ori Lorenzo Valla. Plăcerea, abolirea durerii în concepţia lui Epicur, nu este ruptă niciodată, în scrierile umaniştilor, de ideea de cinste ; pentru marea majoritate, cea mai deplină plăcere posibilă este cunoaşterea lui Dumnezeu, *divina voluptas*. În planul naturii morale, una din valorile esenţiale este considerată virtutea. Omul Renaşterii este preţuit pentru însuşirile sale personale, pentru inteligenţa şi vrednicia sa. Legată de noţiunea de *virtù* este importanţa acordată de umaniştii vieţii sociale şi economice. În studiul introductiv nu se subliniază îndeajuns acest aspect. Astfel, pentru Poggio Bracciolini (*Historia disceptativa de avaricia*) avariţia nu era considerată un defect, ci dimpotrivă o cale de a-şi asigura fericirea terestră. Prin lucrări ca *Libro della vita civile* de Matteo Palmieri sau, mai ales, prin nuvele, se ajunge la prefigurarea unei adevărate etici neguţătoreşti, precapitaliste. În plan social se exaltă căsătoria, instituţia familiei. Toate aceste elemente se împletesc într-un elogiu adus activităţii umane, atît de plastic simbolizat în mitul lui Hercule, cu o largă circulaţie în Renaştere. Tot pe fundalul etic al idealului uman de acţiune întru iubire este proiectată importanţa neoplatonismului în Renaştere. S-ar fi impus eventual şi o referire mai largă la cultul frumosului în concepţia platonică. Ideea spiritualităţii frumosului, exprimată de Marsilio Ficino în *Sopra lo amore*, conduce spre o viziune estetică a întregului univers conceput ca un *circulus amorosus*.

Bine gîndit este capitolul dedicat *Structurilor literare*. Răspîndirea genurilor specifice este explicată prin cîte o trăsătură caracteristică a Renașterii : eseul își are surse în predilecția umaniștilor pentru analiza morală, utopia reflectă cutezanța renascentistă, descoperitoare de lumi noi. Dacă despre titanismul eroului literaturii renascentiste s-a mai scris la noi, spațiul acordat temelor și motivelor literare este extrem de util. Autoarea prezintă „convenția nebunului" și motivele *fortuna labilis*, *carpe diem*, *lumea ca teatru*. Ca o variantă a motivului *carpe diem*, cu mare difuzare în Renaștere, ar fi putut fi amintit și motivul *carpe rosam*.

Esteticii literare a Renașterii îi este caracteristică divergența dintre operă și teoria literară. Scriitorii renascentiști folosesc întregul vocabular, amestecă genurile și împletesc categoriile estetice.

Capitolul *Renașterea — concept și etape* se impune prin precizia lipsită de rigiditate cu care trasează limite sau aruncă punți între Renaștere, Baroc, Manierism. Tot aici este amintită evoluția gîndirii renascentiste, de la etapa inițială de încredere în forțele omului la cea finală de recunoaștere a slăbiciunii acestuia. Simbolic ni se pare exemplul ce pune alături elanul entuziast al tatălui lui Montaigne și scepticismul autorului *Eseurilor*. Și poate mai dureroasă ar fi fost amintirea lui Pico della Mirandola, cu al său elogiu al demnității omului și a nepotului acestuia, Gianfrancesco, predicator savonarolian al umilinței și neputinței omenești.

Antologia de texte urmează în gruparea materialelor criteriul geografic, ori mai degrabă pe cel al unității de limbă și cultură. Criteriul ales se potrivește cel mai bine vastității materialului și scopului întrucîtva didactic al colecției ce adăpostește antologia. Un alt criteriu, cum ar fi cel tematic, ales de E. Garin [1], ar fi derutat sau depășit pe cititori. Fiecare secțiune a antologiei este precedată de o prezentare generală a literaturii Renașterii din țara respectivă ; de asemenea, pentru fiecare autor se dă o scurtă schiță bio-bibliografică. Aceste scurte prezentări dezvoltă o idee importantă a introducerii teoretice și anume unitatea și diversitatea Renașterii. De aceea, dacă Renașterea italiană apare ca un ferment al întregii mișcări europene, pentru fiecare literatură în parte sînt subliniate trăsăturile specifice. În literatura portugheză este reliefată nota exotică, urmare firească a recentelor descoperiri geografice ; poezia mistică spaniolă constituie felul specific în care Spania a răspuns moralismului literaturii franceze sau platonismului poeziei erotice italienești. Umanismul și Renașterea țărilor din centrul și sud-estul Europei se bucură de o trăsătură comună : întrepătrunderea zonelor de cultură ; există totuși și unele deosebiri, de la cronologie și pînă la caracteristici esențiale.

Textele ilustrează ideile spuse în studiul introductiv sau în prezentare, alcătuind în același timp un tablou închegat al literaturii Umanismului și Renașterii dintr-o anumită țară. Criteriile selectării lor sînt cît se poate de variate. Multe au fost alese pentru a întregi imaginea unui scriitor cunoscut doar parțial la noi : astfel, Erasm apare nu numai ca autorul genial al *Elogiului nebuniei*, ci și ca un excelent pedagog (*Colloquia familiares*) și un talentat epistolier. Unele texte au fost introduse întrucît sînt într-o oarecare măsură legate de istoria poporului nostru (v. fragmentele despre originea latină a limbii române din scrierile umaniștilor italieni). În general, se observă o preocupare permanentă din partea Corneliei Comorovski de a face referiri la cultura și istoria noastră. De aceea, versurile misticilor spanioli se bucură de scurtele comentarii ale lui Călinescu, legendara origine română a lui Ronsard este ilustrată printr-o poezie, schița biobibliografică a lui Lope de Vega menționează și piesa *Miraculosul principe transilvan*, iar un fragment din *Orologiul principilor* de Antonio de Guevara este ales și pentru motivul de a fi inspirat pe Nicolae Costin în *Ceasornicul domnilor*. Literaturii Umanismului și Renașterii din țara noastră îi este rezervat un spațiu destul de larg. Prin textele alese se scoate în relief mai ales legătura ei cu Umanismul apusean și cu cel din centrul Europei.

---

[1] E. Garin, *Il Rinascimento italiano*, Milano, 1941.

Două obiecții am avea în privința raportului dintre textele antologiei și ideile expuse în studiul introductiv. Neoplatonismul Renașterii este ilustrat prin prea puține fragmente: poate că un text din Leone Ebreo (*Dialoghi d'amore*) ar fi înlăturat această impresie. De asemenea, ideea toleranței religioase, schițată în prezentarea teoretică, nu este nici ea ilustrată suficient. Un text din Poggio Bracciolini sau din Cusano (*De pace fidei dialogus*) ar fi fost edificator pentru a demonstra tendința umaniștilor de a depăși discuțiile religioase, de a trece dincolo de aparența riturilor spre o religie unică a umanității.

Echilibrarea spațiilor acordate diferitelor literaturi este realizată pe deplin. Fiecare literatură se bucură de atenția pe care locul și prestigiul avut de ea în epocă i-au cîștigat-o. Dincolo de aceste „cîntăriri", lui Shakespeare, „creație supremă a Renașterii", i se rezervă spațiul cel mai întins.

Traducerile — unele, cum ar fi fragmentele din L. Pulci, Boiardo, Hans Sachs, Sebastian Brand, misticii spanioli, constituind adevărate premiere — pot fi considerate, fără excepție, o certă reușită. Fragmentele din patru mari teoreticieni ai Renașterii (G. Carducci, Fr. Engels, Ernest Renan și Élie Faure), cu care se încheie volumul al treilea, alături de desele referiri la J. Burckhardt, Fr. De Sanctis, Leo Spitzer, alcătuiesc o mini-antologie despre Renaștere. În concluzie, Cornelia Comorovski ne oferă trei volume în care rigurozitatea științifică și spiritul sintetic cimentează niște texte, al căror farmec, în loc să apună odată cu scurgerea timpului, strălucește mai viu ca niciodată.

Luminița Beiu-Paladi

Alexandru Balaci, **Leopardi**

București, Ed. Albatros, 1972, 208 p.

Oricînd, o carte despre un poet nu poate alege o cale de mijloc; adevărata apropiere de operă implică participarea de nobilă subiectivitate.

O dată mai mult, o carte despre Giacomo Leopardi poate lumina „poetul tinereții neliniștite" sau, cum ne-o arată majoritatea exegezelor — „poetul de umbre al pesimismului universal".

Pentru Alexandru Balaci calea de mijloc există doar aparent, ca o primă consecință la jocul de umbră și lumină în care ne este prezentată viața și opera poetului. Decantarea esenței se face spre sfîrșit, în paginile consacrate substanței poetico-filozofice din *Cînturi* și *Mici opere morale*, cînd cercetarea a depășit reperele unei existențe obiective, detașîndu-se spre o viziune a poeziei.

În ceea ce privește viziunea pesimistă asupra vieții, cartea lui Alexandru Balaci ne duce firesc spre înțelegerea faptului că în cazul poetului căruia îi poate fi asimilat un popor, o matrice stilistică, întrebarea își pierde semnificația, nu fără a potența mesajul. Cartea este orientată clar spre „poetul tinereții neliniștite", dar prin aceasta nu poate fi vorba de concluzia de tipul: „Leopardi nu a fost pesimist cu toate că..."; ci, mai mult, se realizează mesajul prin care marea poezie transcede orice tendință dominatoare, găsindu-și pacea interioară proprie unui cosmoid.

Deci, vorbind de „poetul tinereții neliniștite" nu înseamnă a ne împotrivi accepției deja comune impusă de critica literară; înseamnă apropierea de un nivel superior al simpatiei, asemănător modului în care poetul a privit existența.

Locul lui Leopardi în cadrul romantismului italian e similar celui ocupat de mișcarea italiană în cadrul momentului european. Nefiind iconoclast, romantismul italian a preluat o parte a moștenirii culturale lăsate de trecut, căpătînd astfel un caracter moderat față de

mișcarea romantică a altor țări. Temporizarea impusă de clasicitate conferă scriitorilor acestei perioade un neoclasicism inovator. E vorba de raportul dintre tradiție și inovație, de măsura în care echilibrul lor realizează valoarea în scrierile neoclasicilor italieni.

Exemplul cel mai grăitor îl oferă Leopardi, nu atît prin opera poetico-filozofică, cît mai ales datorită activității sale filologice — o adevărată trudă de ani și ani. În acest sens, Alexandru Balaci subliniază: „Patosul personalității leopardiene este generat de marele șoc dintre sentimentul auto-dominator al setei de a cunoaște, de a deveni erudit și de marea sensibilitate a poetului viitor". Într-adevăr, o deosebită predispoziție nativă a copilului Leopardi către studiu, a fost împinsă spre limite extreme de un spirit ce a găsit în biblioteca uriașă a castelului părintesc din Recanati, locul prielnic de creștere, o creștere neobișnuită, monstruoasă, ce avea să-i ruineze resursele fizice, și așa plăpînde. Poate acest contact permanent la marile valori ale trecutului să fi avut rol de catalizator, un catalizator ce a redus o mare vibrație la treizeci de cînturi, dar care, totodată, le-a îngreunat de frumusețe. Interferența continuă a lirismului cu filozofarea nu a făcut din Leopardi un filozof pe măsura poetului — poetul nu se putea sustrage participării; *filozofia* este mai mult un sentiment în stare potențială poetică. Cert este că fondul meditativ nu a stînjenit curgerea instinctivă spre destinul poetic; l-a încărcat de sens, sublimîndu-l.

În cartea lui Alexandru Balaci se remarcă o perpetuă valorificare a măsurii în care gînditorul se armonizează cu artistul, măsură ce ar da, în momente fericite, capodopere ca *Infinitul* („manifest al poeziei sale").

Se poate crea impresia că un mare liric înclină vibrația sa spre eul profund, neglijînd, poate, aspecte la fel de semnificative pentru un suflet adevărat. Tocmai de aceea, multe din analizele la text nu se mărginesc la tipare comune oricărei încercări de explicitare, ci subliniază suflul puternic al trecutului ce se imprimă unei poezii atît de interioare universului poetic (ca *Seara zilei de sărbătoare*); sentiment mereu prezent al celui ce „crede pînă în străfunduri în patria și poezia sa".

Mai puternic, sau mult mai direct, Leopardi gînditorul se dovedește în *Mici opere morale*, la fel de zbuciumat între zone de umbră și lumină ale existenței. Paginile scrise de Alexandru Balaci nu sînt atît un comentariu, cît mai ales un acompaniament în surdină, la fel de sensibil în fața „fortunei labilis". Dacă vrem, și un îndemn la recitirea lor.

O carte despre Giacomo Leopardi — „romanticul nostru contemporan" — scrisă printr-o participare directă, ce nu arareori a presupus nobile eforturi în cunoașterea și prezentarea chiar și a unor scrieri ce pot părea nesemnificative, dar care o dată cunoscute, întregesc corola. Uriașul *Zibaldone*, corespondența de peste nouă sute de scrisori, prilejuiesc momente inedite nespecialiștilor datorită prezentării lui Alexandru Balaci.

Cartea aceasta a fost scrisă pentru a împărtăși o bucurie: apropierea de Leopardi.

Ana Ioachim

Alexandru Duțu, Sinteză și originalitate în cultura română

Editura Enciclopedică Română, 1972, 269 p.

Ideea că influența nu înseamnă imitație și că originalitatea se manifestă nu atît în creații noi, cît în semnificații și structuri noi, nu este de dată recentă; referitor la cultura românească, ea a fost exprimată implicit încă în studiile lui N. Iorga și de atunci încoace a reapărut, sub o formă sau alta, în numeroase lucrări. Este vorba însă mai mult de o idee subtextuală, care

nu capătă formă concretă şi nici justificare teoretică, între altele pentru că volumul de fapte din foarte variate domenii care trebuia să sprijine demonstraţia era insuficient. Un mare număr de lucrări pregătitoare, de sinteze parţiale, pe epoci, a făcut posibil în ultimii zece-douăzeci de ani ca ideea să capete nu numai un contur mai precis, ci şi fundamentul necesar unei demonstraţii. Nu întîmplător aceste lucrări sînt mai ales de cultură şi literatură veche (marcînd, în timp, o resurecţie îmbucurătoare) şi iarăşi nu întîmplător cei mai mulţi dintre autori nu sînt, sau nu sînt *doar* cercetători ai literaturii, ci ai fenomenului cultural şi artistic în genere, ai folclorului, istoriei artelor, dreptului, filozofiei; ceea ce caracterizează cele mai multe dintre aceste lucrări este desfiinţarea graniţelor rigide dintre domenii, ele înglobînd ansamblul faptelor de cultură dintr-o epocă dată. Structurile mentale — arată Al. Duţu în cartea sa — nu apar explicit şi suficient în textele literare pînă în secolul al XIX-lea, şi de aceea cercetătorul vechilor forme de cultură nu se poate limita la acestea, ba nici măcar la textele scrise, de orice fel, pentru că o mare parte a valorilor acestei epoci (nu numai artistice, ci şi valori psihice, indicatori comportamentali etc.) se exprimă în spaţiul altor arte, ca folclorul sau pictura murală. Nici măcar cercetătorul vechii literaturi nu se poate limita la textele sale, pentru că şi acestea devin explicite doar în perspectiva tuturor manifestărilor intelectuale ale epocii. De aceea, sinteza de faţă pune la contribuţie toate aceste domenii pentru a extrage concluzii valabile pentru întreaga evoluţie a culturii româneşti dintre 1650 şi 1848. Rezultatele, evident, nu sînt de natură să răstoarne datele şi viziunea acceptată pînă acum, ci să le pună în adevărata lor lumină, adică să evidenţieze întrega lor complexitate.

Din tot acest proces de reorientare a cercetării rezultă astăzi, privind lucrurile retrospectiv, o nouă viziune a culturii româneşti, care sparge în primul rînd invizibila şi sacrosancta barieră între cultura veche şi cea modernă, demonstrînd o perspectivă a *continuităţii*. Aceasta este, de fapt, şi teza fundamentală a cărţii lui Al. Duţu, el însuşi unul din cercetătorii care au contribuit activ la modificarea vechiului mod de a concepe istoria culturii noastre prin studii îndreptate, mai ales în ultimul timp, spre fenomenul modificării mentalităţilor, al sociologiei culturii, încă puţin explorat şi pus în valoare mai cu seamă în ceea ce priveşte explicarea epocilor de confluenţă, de criză. Cartea sa, al cărui titlu indică de la început un întreg program de lucru, este o demonstraţie a ideii că cultura românească cunoaşte un lanţ de îmbogăţiri succesive care nu îi alterează structura originală, pentru că — asemenea oricărei culturi constituite — ea selectează doar elemente ale cărei virtualităţi le posedă, „influenţele" însemnînd nu abdicări, devieri de la tradiţie, ci întăriri ale acesteia, dezvoltări creatoare; chestiunea nu este cituşi de puţin de strictă specialitate, argumentează autorul, ci de continuă actualitate, căci „preluăm un tezaur de valori care susţin activitatea prezentă şi aceea pe care o proiectăm în viitor" (p. 44).

Analiza celor trei momente semnificative în istoria culturii noastre pe care o întreprinde autorul (umanismul civic, iluminismul patriotic, romantismul paşoptist) este de natură să reliefeze nu numai caracteristicile proprii fiecăreia dintre ele, dar şi filonul comun care le leagă, creşterea treptată a noilor forme din structurile anterioare. „Evoluţia — conchide autorul în capitolul *Evoluţia reperelor şi modelelor* — relevă o maturizare progresivă de-a lungul celor două secole de viaţă culturală. În toate cele trei etape evocate, « cultivarea » a dobîndit un sens mai amplu şi mai profund: doctrina cristalizată de umanişti a fost amplificată de iluminişti, pentru a deveni, la romantici, o sumă de adevăruri incontestabile care au constituit premisele teoretice ale practicii revoluţionare". Pusă în permanenţă în comparaţie cu planul european al evoluţiei, cultura românească a celor două secole care pregătesc intrarea noastră în epoca modernă capătă în cartea lui Al. Duţu un relief particular, profitabil nu numai pentru publicul larg pe care îl presupune colecţia în care a fost publicată, ci şi pentru specialist, prezentîndu-i o perspectivă globală şi numeroase sugestii seducătoare. O singură observaţie dorim să facem, referitoare la capitolul despre romantismul paşoptist, unde se lasă a se înţelege că romantismul preia puţin sau de loc din tradiţia literaturii de delectare, împinsă

de noile modele spre zonele periferice ale culturii (p. 188 etc.). Dacă este adevărat că această atitudine poate fi întîlnită în scrierile romanticilor români din perioada paşoptistă şi chiar în cea anterioară cu puţin, nu trebuie eludat faptul că e vorba mai ales de afirmaţii teoretice pe care actul concret de creaţie, la Negruzzi — ca să păstrăm exemplul autorului — dar şi la Heliade, Alexandrescu şi alţii, le infirmă, opera lor valorificînd *în cadrul romantic* această tradiţie. În ceea ce priveşte delimitarea paşoptismului politic de romantismul literar, mai trebuie să observăm că spre deosebire de mişcările europene cu caracter politic din acea vreme, paşoptismul nostru prezintă particularitatea de a fi puternic influenţat nu numai de concepţiile politice ale propagatorilor săi, ci şi de cele literare; toţi paşoptiştii, aproape fără excepţie, sînt dacă nu scriitori, în orice caz oameni de litere, formaţi în atmosfera societăţilor literare, a publicisticii şi a efervescenţei culturale care caracterizează deceniile trei şi patru ale secolului trecut şi însăşi ideologia lor politică este redevabilă influenţelor literare de factură romantică. Fără a modifica în vreun fel concluziile autorului, această perspectivă explică pentru ce prima epocă romantică a literaturii noastre nu a putut fi niciodată separată de mişcarea social-politică a paşoptismului, şi nici invers.

Informată, echilibrată şi original gîndită, cartea lui Al. Duţu este fertilă în astfel de sugestii; ea va contribui fără îndoială la reluarea discuţiei asupra multor aspecte, de cel mai mare interes, ale culturii noastre şi, implicit, ale literaturii.

Mircea Anghelescu

Caietele Mihai Eminescu, I

Ed. Eminescu, 1972, 317 p.

Apariţia unor *Caiete Mihai Eminescu* se cuvine să fie salutată cu satisfacţie şi cu bucurie. După înfiinţarea la Universitate, cu doi ani în urmă, a Catedrei Eminescu, condusă de prof. Zoe Dumitrescu-Buşulenga, deslusim în publicarea *Caietelor Mihai Eminescu* o nouă şi adecvată încercare de a integra cercetarea eminesciană în anumite tipare organizatorice care să garanteze o mai judicioasă orientare şi valorificare a sa. Faptul este într-adevăr notabil. Deşi pentru eternizarea memoriei poetului nostru naţional s-au întreprins, mai ales în ultimele două decenii, nenumărate acţiuni de anvergură, trebuie să recunoaştem că niciodată nu s-a făcut îndeajuns; fiecare dintre noi are desigur sentimentul că s-ar fi putut şi s-ar putea face mult mai mult în direcţia adîncirii unei opere care ne-a dăruit nouă, românilor, conştiinţa apartenenţei la o mare literatură. Nu constituie un secret pentru nimeni, de pildă, că încă nu avem pe masa de lucru o ediţie critică integrală a textelor eminesciene, iar pentru unele componente ale scrisului eminescian, nici măcar ediţii cît de cît acceptabile. Un Institut Eminescu, care să concentreze o bună parte din forţele capabile să contribuie la cercetarea sistematică a vieţii şi creaţiei poetului, ne lipseşte de asemenea.Regretabil este şi faptul că nu dispunem de o bibliografie eminesciană care, după ce ar fi fost adusă la zi, să se continue în fascicule periodice. Iar în domeniul esenţial al confruntării permanente de opinii, cu toate că sesiuni şi simpozioane Eminescu se iniţiază destul de des, uneori cu o participare largă şi de prestigiu, nu s-a ajuns încă la acea amplă manifestare ştiinţifică organizată la scară naţională fie sub egida Academiei, fie sub a Uniunii Scriitorilor sau a altui for reprezentativ, în care eminescologii să prezinte rezultatele principale ale investigaţiilor lor dintr-un interval de timp determinat, să zicem de doi sau de patru ani. În acest context, *Caietele Mihai Eminescu*, apărute din iniţiativa lui Marin Bucur şi a Editurii Eminescu, care îşi onorează astfel pe deplin nume'e, au darul să realizeze, într-adevăr, „o veche şi insistentă

îndatorire patriotică și culturală a noastră pentru Poetul național". Ele pot și trebuie să suplinească, prin conținutul lor complex, prin ritmul lor regulat de apariție, măcar unele dintre neîmplinirile mai vechi și mai noi ale cercetării eminesciene. Tocmai de aceea, fără a diminua cu nimic importanța deosebită a *Caietelor* în forma lor actuală, ne permitem să consemnăm cîteva sugestii în legătură cu ceea ce credem că ar putea să devină, în timp, *Caietele Mihai Eminescu*: principala întreprindere editorială pusă în slujba valorificării unei moșteniri literare fără egal.

Judecate prin prisma structurii primului volum al seriei, *Caietele* nu diferă sensibil de obișnuitele culegeri de studii, articole și contribuții documentare dedicate vieții și operei lui Eminescu cu ocazia diverselor aniversări. În *Cuvînt înainte* însă, Marin Bucur precizează: „Sîntem gata să consacrăm unele din volumele viitoare fie unei singure teme dezbătute în forul specialiștilor români și străini, fie unui singur studiu de amploare, unui pachet de documente inedite, de corespondență, de comentarii etc." Cu alte cuvinte, formula adoptată inițial nu este considerată ca definitivă. Ea ne apare mai degrabă ca impusă de natura materialului aflat la dispoziția editorului în momentul începutului. Dar intențiile sale converg către o reală complexitate de fond și pe linia aceasta se înscriu și sugestiile noastre.

Caietele Mihai Eminescu trebuie să tindă să publice, pe lîngă textele eminesciene rămase inedite, mai tot ce se scrie important despre Eminescu, cu excepția, poate, a monografiilor. Operația, ne dăm seama, nu este ușor de realizat. Ea presupune însemnate eforturi organizatorice și, pentru a le face față cu succes, Editura Eminescu va trebui să acorde *Caietelor* un statut preferențial, să le socotească o datorie de onoare, o obligație de interes național. Cei răspunzători de destinul *Caietelor* trebuie să-și asume sarcini precise (pe care le-am dori pe larg enunțate și eventual supuse unei dezbateri publice) și să garanteze îndeplinirea lor; să procedeze în așa fel încît să-i convingă pe eminescologi că prin intermediul *Caietelor* își pot valorifica cel mai bine și mai rapid rezultatele cercetărilor; să selecteze acele sectoare insuficient explorate ale creației eminesciene și să solicite specialiștilor abordarea lor neîntîrziată; să urmărească tematica manifestărilor legate de viața și de opera lui Eminescu, fie ele publicistice sau de altă natură, și să-și spună cuvîntul asupra lor prin mijlocirea sintezelor implicînd judecăți de valoare. În cuprinsul *Caietelor* se cuvine să-și găsească locul atît de necesara bibliografie eminesciană, dacă nu cea din trecut, măcar cea de acum înainte, discuțiile de principiu care sigur se vor naște o dată cu începerea muncii de completare a ediției critice inițiate de Perpessicius, opiniile cele mai autorizate cu privire la cărțile și studiile importante consacrate lui Eminescu. În sfîrșit, *Caietelor* trebuie să li se asigure o periodicitate exemplară, cu date de apariție fixe. Nu împărtășim punctul de vedere după care un astfel de criteriu „ar obliga la improvizații sumare", deoarece nu ne aflăm în fața unei reviste lunare sau trimestriale cu număr de pagini și rubrici mereu aceleași, forțată să le acopere indiferent în ce chip, ci a unor volume cu un conținut și dimensiuni variabile și care urmează să apară numai o dată pe an, beneficiind așadar de timp suficient pentru a fi alcătuite și tipărite pînă la o anumită dată. Cu toții ne-am bucura, bunăoară, dacă la fiecare 15 ianuarie ne-ar întîmpina în librării, în aceeași prezentare grafică inspirată, noul volum al *Caietelor Mihai Eminescu*.

★

Sumarul primului număr al *Caietelor Mihai Eminescu* cuprinde douăzeci și șase de titluri, fiecare dintre ele corespunzînd unei contribuții științifice de certă calitate. Istorici și critici literari, filozofi, esteticieni, lingviști, bibliologi, autori de ediții îmbogățesc bibliografia eminesciană în toate compartimentele ei fundamentale. Varietatea unghiurilor de vedere din care sînt privite personalitatea și opera poetului, ca și varietatea modalităților de cercetare (eseu, comentariu de text, evocare, studiu academic, prezentare de material documentar, analiză comparativă etc.) conferă volumului un aspect de mozaic în care se disting majori-

tatea direcţiilor principale ale eminescologiei actuale. Lipsa de spaţiu ne împiedică să stăruim asupra tuturor acestor contribuţii, şi pentru că n-ar fi drept să trecem vreuna cu vederea, ne mulţumim să procedăm la o succintă — dar integrală — prezentare a lor. Sperăm ca prin enumerarea subiectelor abordate să iasă în evidenţă atît diversitatea preocupărilor legate de problematica eminesciană, cît şi necesitatea imperioasă a continuării unor asemenea preocupări.

Edgar Papu (*Simfonica eminesciană*) desluşeşte, în construcţia oricărui poem tipic de Eminescu, un procedeu de creaţie analog celui după care se dezvoltă simfonia; comentînd prima parte din *Scrisoarea I*, autorul ajunge la concluzia că „Numai alcătuirea sonoră deţine această facultate atît de suplă, de-a ieşi într-o crescîndă amplificare, pînă la proporţiile cele mai vaste, şi de-a reintra apoi în simplul sunet iniţial, care a cuprins-o implicit." Zoe Dumitrescu-Buşulenga (*Hyperionul românesc*) urmăreşte implicaţiile poetico-filozofice ale mitului lui Hyperion la eleni, apoi la Hölderlin şi la Keats, în cele din urmă la Eminescu, cu care prilej reformulează, într-o interpretare personală, cîteva date esenţiale ale problematicii *Luceafărului*. Pe linia mai vechilor observaţii despre valorile expresive ale cuvîntului în gîndirea şi rostirea românească, Constantin Noica (*Judecată, judeţ, judicium la Eminescu*) insistă asupra importanţei excepţionale a „lecţiei" filozofice şi filologice pe care o constituie ignorata traducere a lui Eminescu din *Critica raţiunii pure*. „Dacia este, deci, în viziunea eminesciană, o realitate eternă printre vîrtejurile mereu trecătoare", ne convinge Gh. Ceauşescu (*Dacia în poezia lui Eminescu*), ca urmare a unei atente analize a „poemelor dacice" şi, îndeosebi, a binecunoscutului episod din *Memento mori*. Tot asupra poemului *Memento mori*, mai bine zis a preambulului acestuia, în care discerne „o iniţiere în universul luminos al poeziei", Eminescu fiind „unul dintre acei aleşi... care au înţeles... că poezia este cunoaştere sacră", se opreşte şi Nicolae Balotă (*Glose la „Memento mori"*). Supunînd unei cercetări complexe, de ordin stilistic şi semantic, postuma *Cîntecul lăutarului*, pe care o analizează strofă cu strofă şi vers cu vers, L. Gáldi (*Centenarul unei elegii uitate: „Cîntecul lăutarului"*) desprinde o concluzie similară: „Eminescu a luat masca — de altfel foarte străvezie — a lăutarului-proroc pentru a vorbi de soarta unui „ales", de moarte şi nemurire". Analogii de conţinut între *Floare-albastră* şi *Un soir que je regardais le ciel* din *Les contemplations* de Hugo stabileşte St. Cazimir (*„Floare albastră" şi Victor Hugo*). George Munteanu (*Eminescu şi Creangă — Sau întîlnirea arhetipală —*) şi Ileana Vrancea (*Afinităţi elective*) descoperă înrudiri spirituale, afinităţi psihologice, de structură, între Eminescu şi Creangă şi, respectiv, între Eminescu şi Lovinescu. Influenţa lui Eminescu asupra teatrului românesc din Transilvania, atît cea directă, materializată în articolul *Repertoriul nostru teatral*, din 1870, cît mai ales cea indirectă, exercitată prin receptarea entuziastă a operei sale de către oamenii de teatru ardeleni, este studiată de Nicolae Liu (*Mihai Eminescu şi lupta pentru teatru naţional în Transilvania pînă la Unire*). Acad. Iorgu Iordan (*„Întîlnirile" mele cu Eminescu*) consemnează, în dense pagini de memorialistică, mai întîi, rolul decisiv al lui Ibrăileanu în deşteptarea interesului său pentru creaţia eminesciană, apoi, propria sa activitate de cercetător al limbii poeziilor lui Eminescu. Cîteva dintre numeroasele probleme de limbă, de stil şi de poetică pe care le impune cu acuitate opera lui Eminescu fac obiectul unor studii semnate de Dan Simonescu (*Din nou despre Eminescu şi limba noastră veche*), G. Ivănescu (*Observaţii asupra limbii lui Mihail Eminescu*), G. I. Tohăneanu (*Expresia oralităţii în poemele ciclului folcloric*), Flora Şuteu şi Victor G. Velculescu (*Tipuri de antiteză în „Luceafărul" sugerate de o analiză numerică la calculator*); acestora li se adaugă, prin voinţa editorului, mai mult decît inspirat în alegerea sa, excepţionalul studiu al lui Sextil Puşcariu intitulat *Eufonie eminesciană*, text de mare fineţe analitică şi de desăvîrşită ţinută stilistică. Destinul ingrat al preţioaselor manuscrise eminesciene, care nici pînă astăzi n-au fost ordonate după criterii ştiinţifice, precum şi propunerile mai vechi şi mai noi făcute cu scopul de a li se asigura o conservare optimă, sînt evocate de Marta Anineanu (*Manuscrisele eminesciene la Biblioteca Academiei Române*). Din rîndul acestor manuscrise, D. D. Panaitescu şi Aurelia Rusu (*Perpessicius. Teatru de M. Eminescu. — pro-*

iect de ediție —) publică *Smeul nopții*, comedie într-un act de Hippolite Lucas, tradusă de P. I. Georgescu, o copie făcută de tînărul sufleur Eminescu pentru trupa Caragiale. Examinînd primele trei articole politice ale lui Eminescu — *Să facem un congres*, *În unire e tăria* și *Echilibrul* —, publicate în „Federațiunea" din Pesta în 1870, D. Vatamaniuc (*Eminescu colaborator la „Federațiunea"*) respinge cu argumente fără echivoc o veche idee a unor cărturari ardeleni, conform căreia poetul n-ar fi manifestat interes pentru lupta românilor de sub stăpînirea austro-ungară. Ca urmare a unei minuțioase analize de text, coroborată cu o sumedenie de informații despre activitatea de ziarist a lui Eminescu, Marin Bucur (*Debutul lui Eminescu la „Timpul" — pînă la serialul „Icoane vechi și nouă"* —) reușește să identifice ca aparținînd acestuia 14 articole apărute în perioada octombrie — decembrie 1877, fixînd astfel cu două luni mai înainte de inaugurarea serialului *Icoane vechi și nouă* debutul poetului la „Timpul". O altă rectificare de dată propune D. Murărașu (*Data traducerii piesei „Laïs"*): traducerea piesei *Laïs* nu a fost făcută în 1887—1888, cum s-a crezut, ci înainte de îmbolnăvirea din 1883 a lui Eminescu. Augustin Z. N. Pop (*Cîteva întregiri biografice*), Octav Păun (*Mihai Eminescu, director al Bibliotecii Centrale din Iași — Documente inedite*) și George Muntean (*Eminescu — Documente noi*) pun în circulație un bogat și extrem de interesant material documentar inedit, care luminează uneori puternic anumite zone mai umbrite ale biografiei poetului. *Corespondența Șerban Cioculescu — Perpessicius* reprezintă, în fapt, o adevărată operație de colaționare și de corectură și ea ar putea figura oricînd ca o erată la *Poezii postume* din ediția Perpessicius.

Andrei Nestorescu

Vladimir Streinu, **Studii de literatură universală**
Ed. Univers, 1973

Inițiativa publicării într-un volum a paginilor consacrate de Vladimir Streinu, de-a lungul activității sale de critic literar, unor importanți scriitori străini sau unor probleme legate de fenomenologia literaturii universale, inițiativă pe care o datorăm lui George Muntean, este dintre cele mai binevenite, urmînd în materie fericitul exemplu editorial dat în 1967 de Adrian Marino și Vasile Nicolescu, cu culegerea de texte critice: G. Călinescu, *Scriitori străini*. Într-o prezentare cu caracter introductiv, competentul îngrijitor al ediției înțelege să atragă atenția asupra permanentului contact păstrat de criticul român cu „viața literară europeană și chiar mondială", nu atît prin deplasări în străinătate cît și aproape numai prin aprofundatele lecturi făcute de el, în cîteva limbi de mare cultură, de la aceea franceză, italiană și germană, pe care le cunoaște de tînăr, la aceea engleză, însușită cu pasiune la maturitate. Ni se pune totodată în valoare, cu toată pertinența, aportul lui Vladimir Streinu, „în dubla calitate de cercetător și propagator al literaturii universale în plan național și de integrator lucid al acelei române în planul mondial al literaturii". Textele selectate de George Muntean se găsesc grupate în trei părți, „impuse de însăși structura lor". Astfel, avem a face mai întîi cu mai multe studii și eseuri de amploare, fiecare de o semnificație capitală în problematica respectivă, „vizînd aspecte mai generale ale literaturii", cum sînt bunăoară *Tradiția conceptului modern de poezie*, *Versul liber european* și *Estetica versului liber*, *Tipologia literară*, *Tipare de cultură*: *Atic și Asiatic*. Urmează apoi o serie de aplicări exegetice la „diverse opere și autori din literatura lumii", între care reținem în primul rînd atenția, prin bogăția informației și nervul disociativ al expunerii critice, *Hamlet — prefață și introducere*, *Baudelaire în literatura română*, *Îndreptar pentru citirea lui Proust*. În sfîrșit, volumul se între-

geşte cu cîteva articole concepute într-un spirit comparatist, venind să valorifice „în perspectivă universală", deosebit de convingător, mari opere ale literaturii române : *Mihail Sadoveanu în familia scriitorilor universali*, *Universalitatea liricii argheziene* şi a.m.d. Sumarul este pe deplin reprezentativ, în sensul dorit de antologist, deşi credem că meritau să figureze în el şi unele texte, nu mai puţin interesante în materie, ca *Poemele lui Edgar Poe în româneşte* sau *Suprarealismul în antologie*, omise fără nici o justificare.

Vladimir Streinu se revelă un comentator subtil, cu intuiţii sigure, care ştie să detecteze cu fiecare prilej, la un mod personal, adevărul nuanţat al lucrurilor. Punctele de vedere ale criticului, cu o inteligenţă suplă şi mobilă prin excelenţă, apar îmbogăţite de resursele de înţelegere ale poetului, fără ca aceasta să implice cumva alunecarea într-un impresionism liric. Trebuie adăugat că autorul are totodată şi o serioasă pregătire de estetician şi istoric literar, care dă ideaţiei sale, de-a lungul întregei opere de cercetare, o armătură dintre cele mai solide. Vladimir Streinu se exprimă de obicei cu o rară putere de sugestie, într-un limbaj critic ajuns prin exces de rafinament la o formă proprie de preţiozitate. Paginile *Studiilor de literatură universală* abundă în observaţii formulate cu o pregnanţă memorabilă. Urmărind, bunăoară, procesul de constituire a „conceptului modern de poezie", pe filiera Poe-Baudelaire-Mallarmé-Valéry, autorul vorbeşte la un moment dat despre „estetica de mister geometric" a lui Poe sau defineşte altundeva aventura mallarmeană a absolutului în felul următor : „Pe această margine de prăpastie, între cuvîntul meteoric şi tăcerile germinative, optînd mai adesea pentru cel de al doilea termen al pendulării creatoare, Mallarmé şi-a consumat cu discreţie mandarinatul şi asceza". Într-un eseu ca *Tipuri de cultură: Atic şi Asiatic*, pentru a lua un alt exemplu, eseu în care Vladimir Streinu face figură de filozof al culturii cu o elevată desinvoltură, încheierea este nu mai puţin revelatoare, sub raportul talentului manifestat în caracterizări fulgurante : „Frenezia vitală şi asceza mărginesc tipurile de cultură. Asia este o afirmaţie nestăpînită a vieţii, strunită din ascuns de budhism şi alte doctrine de o negaţie tot atît de nestăpînită, după cum Atica este negaţia raţională a vieţii, subminată de afirmaţia dionisiacă. Cu mitologia ei ierarhică şi oprimantă, situată pe un pisc sterp de munte, unde Dyonisos nu era îngăduit să reşadă, cu filozofia archetipurilor platoniciene şi a nemişcării eleatice, cu ideea numărului precis de sfere pythagoreice, cu unica geometrie euclidiană şi cu acel sistem de rigori genuistice în creaţia literară, Atica răspunde vieţii în tot atîtea feluri „nu". Iar vitalismul asiatic şi asceza omului atic, căreia pe numele ei i se spune socratism, străbat întreaga cultură europeană, căreia prin opunere, predominanţă şi împletire îi constituie identitatea. A trece de la un mod tipic de viaţă la altul echivalează cu a consimţi şi a susţine chiar fără conştiinţă un alt tip de cultură. Numai un arc, fie el cît de incalculabil, de rotire a caleidoscopului vieţii zdruncină o concepţie religioasă, filozofică, artistică şi chiar ştiinţifică, făgăduind altele mai limpezi, şi mai adevărate; iar cînd învîrtirea se face mai efectual, omul devenind printr-o mutaţie tipică contrariul său, atunci întrebările-limită, inclusiv ale filozofiei şi poeziei, recapătă o urgenţă arzătoare, se impun minţii omeneşti din nou şi oarecum simultan. Fie dar că vom concepe cultura monadic, pe unităţi sau „stiluri" spaţiale unice, fie că o vom concepe nemonadic, în jocul accentelor de valoare puse de istorie pe devenirea unei substanţe unice, cadenţa întrebărilor-limită e un fapt necontroversabil, precipitat de mutaţiile vieţii". Din numeroasele citate, la care am fi tentaţi să recurgem în continuare, pentru a indica admirabila stringenţă expresivă a stilului critic al lui Vladimir Streinu, ne vedem constrînşi pînă la urmă, datorită limitelor impuse de spaţiul recenziei, a ne opri doar la unul singur, ţinînd anume de nişte consideraţii de delimitare a lui Tudor Arghezi, în funcţie de cîţiva importanţi poeţi europeni contemporani cu el : „Oricum, marele poet al zilelor noastre se afla de la primul său volum în atingeri istorico-literare mai întîi cu confraţii conaţionali şi apoi cu cei externi, dimpreună cu care se întrecea, de pe meridianul nostru, într-o mirifică irupţie de imagini. Bogăţia şi înălţimea debitului, puterea de convingere în a-şi comunica drama spirituală, bicepşii lui verbali crescuţi atletic într-o luptă fără pauze, cu forţe nenumite

decît rar, materialitatea expresiei pusă de el să susţină valori incorporale prin natura lor, totul în poezia lui Arghezi duce pe cititor la comparaţii ilustre. Ca turlele marilor catedrale europene, ce pot fi unite prin linii ipotetice într-un plan sublim, valoarea operei sale se compune în figura estetică cea mai înaltă cu opera unor Paul Valéry, Rainer Maria Rilke, Esenin, T. S. Eliot şi Giuseppe Ungaretti. Şi, totuşi, pentru a-şi susţine în văzduh geometria lor supremă, după cum Notre-Dame de Paris nu seamănă cu Sfînta Sofia, cu Sfîntul Petru şi altele, în felul de a-şi organiza spaţiul arhitectural propriu, nici Tudor Arghezi nu seamănă cu vreunul din marii lui contemporani. Peste deosebirile de limbă poetică, el se deosebeşte de fiecare în parte printr-o problematică şi o viziune a lumii de caracteristic dramatism. De Valéry îl desparte tulburarea spiritului, în care îşi precipită el poezia; poetul francez e un rezumat de limpezimi şi perfecţiuni, care îi traduc cartezianismul latent, în timp ce poetul român intuieşte realităţi abrupte, ca şi orogenice, din care componenta intelectuală se refugiază. Faţă de Rilke, al cărui spectacol de misticism se constituie din acorduri şi calme împăcări cu o realitate spirituală invizibilă, Arghezi reprezintă în primul rînd lupta cu materia, de care se eliberează şi cade sub greutatea ei, într-un lanţ fără capăt de victorii şi înfrîngeri..." Antologia oferită de George Muntean, cu paginile în care Vladimir Streinu abordează domeniul literaturii universale, constituie nu numai unul dintre cele mai profitabile volume de referinţe în materie, instruind la cel mai înalt nivel de cultură, dar şi prilejul unei lecturi pasionante pentru spirit, prin capacitatea ei de incitaţie intelectuală.

Dinu Pillat

Mihai Zamfir, Introducere în opera lui Al. Macedonski

Editura Minerva a inaugurat anul trecut o serie de sinteze, imaginată ca o suită de micromonografii, cu intenţia de a realiza *introduceri*, adică de a pregăti în mod preliminar studierea operei unor scriitori importanţi. Au apărut în această colecţie, extrem de utilă, dar care nu înlocuieşte studiul monografic extins, introduceri în opera lui Arghezi, Ion Heliade-Rădulescu, Coşbuc şi urmează să apară altele privind pe Mateiu I. Caragiale, Nicolae Filimon, G. Bacovia, I. Slavici, Camil Petrescu, Al. Philippide.

Dacă marile monografii figurează, în cazul ideal, o mare istorie a literaturii, ne întrebăm dacă aceste mici monografii, cu aspect eseistic, pot realiza la acelaşi mod imaginar o amplă introducere din istoria literaturii române? Nu cumva introducerile sînt mai mult o istorie literară de buzunar, egală şi deci paralelă cu seria ce apare la Editura Albastros, subintitulată direct micromonografii? Cu alte cuvinte, suspectăm seria şi mai ales unele titluri de evaziune din cadrul prescris.

Introducerea în opera lui Al. Macedonski, semnată de Mihai Zamfir, apare după ce Adrian Marino şi-a publicat monografia sa extinsă (viaţa şi opera) asupra aceluiaşi mare poet şi după ce a îngrijit o ediţie critică amplă comentată. Elaborarea lui Mihai Zamfir a fost uşurată atît de pledoaria lui Marino pentru reintegrarea lui Macedonski în conştiinţa publicului cît şi de exegezele istorico-literare, analitice, ale aceluiaşi. Ţinînd seama de contribuţiile anterioare (referindu-se şi la Tudor Vianu), autorul prezentei „introduceri" nu reface descriptiv universul operei macedonskiene, ci propune numai o nouă „cheie de lectură", o interpretare, o căutare a unui „nou Macedonski". Să vedem în ce măsură, faţă de Adrian Marino, descoperă Mihai Zamfir un „nou Macedonski".

Propriu-zis, Mihai Zamfir nu vine cu noutăţi, cu descoperiri de texte şi de idei, ci numai cu noi relaţii sau mai exact cu o nouă relaţie între poezia lui Macedonski şi *simbolism*, căutînd

să definească simbolismul lui Macedonski ca un *şoc* estetic, ca o schimbare violentă de sensibilitate, neacoperită la acelaşi nivel de o operă simbolistă şi mai ales neurmată cu fidelitate şi consecvenţă. Macedonski era un instabil şi-şi crea teorii care să se potrivească cu propria sa creaţie : romantic pînă la 1890, simbolist revoluţionar, apoi academizant după această dată, parnasian, neoclasic spre sfîrşitul vieţii (1910). În realitate, chiar istoria simbolismului, în toate ţările, are traecte diverse : antiromantic, şi antiparnasian, dar păstrînd şi filoane romantice în Franţa (la noi simbolismul nu putea fi nici antiromantic nici antiparnasian), impresionist, instrumetist, neoclasic etc. pînă la difuzarea în modernism. Macedonski ia contact şi este frenetizat de simbolismul muzicalizat, pînă la instrumentalism, pe care i-l transmite şi lui Arghezi la debut (1896).

Teoretizînd simbolismul instrumentalist al lui René Chil, Macedonski atrage primul atenţia la noi asupra simbolismului, dar conceptul de poezie simbolistă la Macedonski se reduce la muzică, la audiţia colorată, la audiţia sinestesică ; ideea de simbol existînd şi la romantici, n-o considerăm capitală pentru definirea curentului, deşi de la ea îşi ia numele. Mulţi simbolişti nu utilizează simbolul.

Pentru Arghezi, ,,simboliştii instrumentişti'' sînt numai ,,fabricatori de echivocuri sonore şi greţuri poetice, bogate-n sentimente ca pisla''[1]. Nu numai pentru autorul de mai tîrziu al *Cuvintelor potrivite*, dar şi pentru alţi contemporani, simbolismul instrumentalist macedonskian era o simplă imitaţie a noii şcoli franceze, ceea ce era cu totul nedrept. Cu toate că Macedonski credea că ar fi descoperit prin instrumentalism ,,ultimul cuvînt al geniului omenesc'', el a părăsit uşor ,,cromofonia'' şi ,,muzica tactilă'', rămînînd numai în apologia unor discipoli un instrumentalist care ar fi legat, fără să-şi dea seama, poezia lui Mallarmé de aceea a lui Valéry[2]. Faza a fost mai mult o heraldică a culorilor şi a nestematelor, legată de spiritul său heraldic-fantezist şi maladiv, dornic de strămoşi nobili şi bizari. Putem spune că din acest punct de vedere simbolismul era o vocaţie biografică a lui Macedonski.

Că Macedonski e numai parţial simbolist nu trebuie s-o mai spunem pentru că ne-au dovedit-o toţi exegeţii săi, printre care Tudor Vianu şi Adrian Marino, dar el este *primul* simbolist şi propagatorul cel mai important al luptei pentru modernism într-un context ruralist. Chiar dacă am înregistra din opera sa numai cîteva poeme, cu vaguri, ploi, impreciziuni şi tot am reţine cîteva tendinţe simboliste generatoare ale unei alte sensibilităţi la noi : *Hinov* (1880, una din primele poezii în vers liber din literatura europeană, chiar înainte de Paul Fort), *Excelsior*, *Plecare*, *Vînt de toamnă*, *În arcade de pădure*, *Nepăsare*, *Cîntecul ploii* etc. *Rondelurile* nu ; în rondeluri, Macedonski preferă ,,clasicismul esenţelor'', cum însuşi se exprimă, şi prin rondeluri mai ales rămîne în literatura română. Renunţînd la simbolism, în mod declarativ şi polemic, după 1916, Macedonski o face prea tîrziu ; curentul se impusese şi se dizolvase deja în modernism.

Orice istorie a simbolismului românesc trebuie să plece de la ideea că apariţia şi dezvoltarea acestui curent au cunoscut în literatura noastră un curs, dacă nu invers, cel puţin deosebit de acela al simbolismului francez sau german. În Franţa, simbolismul a fost reacţiune antiparnasiană precedată de şcoala neînţeleşilor decadenţi. Pledoaria pentru evaziune şi rafinament dus pînă la melodie era determinată de o neliniştе metafizică. La noi, chiar simboliştii au fost parnasieni, iar categoria poeţilor blestemaţi e artificială şi minoră. Macedonski, care se autodeclara *poet damnat*, era un Don Quijotte amator de permanente lupte literare. Parnasian, simbolist, instrumentalist mai ales, naturalist, Macedonski a contribuit la schimbarea sensibilităţii noastre literare dar n-a dat o poezie de mare artă simbolistă ; mai interesantă din acest punct de vedere e proza sa. Noutatea cărţii la Mihai Zamfir constă în fixarea ideii că spre deosebire de marii simbolişti care ,,privesc'' spre secolul nostru (Mallarmé), Macedonski ,,priveşte înapoi'',

---

[1] Tudor Arghezi, *Vers şi poezie*, în ,,Linia dreaptă'', I, nr. 2, 1 mai, 1904.
[2] V. G. Paleolog, *Imaginea poetică colorată*, 1944.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU
501

adică admite compromisul cu academizanții neoromantici. Iar în privința „rondelurilor" insinuează, pe drept cuvînt, ideea de „poezie ludică", de descoperire a „gratuitului", a „artizanalului", a „inutilului" poetic (toate în sensul nobil al cuvintelor), a ornamentalului, dar, adăugăm noi, făcea toate astea crezînd că se abstrage din simbolism, tinzînd în mod ideal spre un clasicism esențial, senectutic și debutînd, fără să vrea, avant la lettre, într-o poezie pură.

Emil Manu

Florin Mihăilescu, E. Lovinescu și antinomiile criticii

Ed. Minerva, Col. Universitas, 1972

De vreo zece ani încoace numele lui Florin Mihăilescu circulă tot mai intens și cu „acoperire" în publicistica noastră literară. Recenzii, cronici literare (mai ales cele apărute în ultimii ani în „Viața românească"), profiluri (cum sînt cele din „Ateneu" ale cîtorva critici contemporani), articole de atitudine (a se vedea seria mai recentă din „Luceafărul") sau diverse alte contribuții, au făcut ca activitatea lui să fie urmărită cu atenție și stimă crescîndă, cu încîntare chiar, în fața ținutei sale deosebite și a bunei credințe de care este animat în chip constant. Cîteva lucrări oarecum mai ample au relevat și ele aceleași calități ale criticului, între care apetența pentru chestiunile teoretice se reliefează din ce în ce mai pregnant, fără a estompa însă aplicațiile practice. Un *Studiu introductiv* de aproape 40 de pagini, la o ediție din *Versurile și proza* lui Grigore Alexandrescu (Editura tineretului, 1967), un *Cuvînt despre George Călinescu* (p. 5—19), pus în fruntea unei bibliografii a operei celui ce a semnat totdeauna G. Călinescu, apărute ca supliment la vol. 2/1967 al utilei dar efemerei publicații „Studia bibliologica", o meditație profundă despre *Bacovia, poet universal* (vezi George Bacovia, *Poezii*, în românește și în rusește, *Minerva*, 1972, p. 15—26) și alte cîteva studii și eseuri mai ample au premers apariției prezentei lucrări, prin care Florin Mihăilescu își dă în multe privințe măsura personalității sale. Informația literară întinsă și asimilată, pregătirea filozofică notabilă, deschiderea elastică față de literatura modernă și receptivitatea lui față de zona ei contemporană, dublată de curiozitatea pentru fenomenele de cultură învecinate etc., contribuie, de asemenea, la conturarea și împlinirea lui, fapt ce conferă o autoritate convingătoare scrisului său. Nu trebuie ignorate nici eforturile vizibile în direcția unei exprimări adecvate a ideilor, opiniilor și observațiilor sale, proces căruia (dincolo de oricîte evidente asperități, șabloane, neglijențe și pendulări i s-ar descoperi), un parcurs progresiv nu i se poate contesta. Iar acesta e cu atît mai de luat în seamă cu cît chiar nivelul de pornire al scrisului lui Florin Mihăilescu a fost unul mai mult decît acceptabil, cu toate ticurile „doctorale" vizibile încă de atunci, ca și un anume retorism, caracteristic întrucîtva, fie autorilor cu o sensibilitate mai puțin evidentă, dacă nu chiar funciarmente mai redusă, față de concretul operelor literare, fie celor cu sensibilitate debordantă, pe care încarcă astfel a o suplini sau a o acoperi, trecînd discuția în plan teoretic.

Sigur, înainte de a veni cu cartea despre el, Florin Mihăilescu și-a semnalat preocuparea pentru destinul antum și postum al lui E. Lovinescu printr-o seamă de contribuții demne de tot interesul, atît la vremea respectivă, cît și acum, după apariția ei. Între acestea, ar fi de semnalat articolul *E. Lovinescu și impresionismul critic*, apărut în „Contemporanul" din 19 iulie 1968, extrasele din corespondența inedită a lui Lovinescu, publicate în „Cronica" din 21 decembrie 1968, 4 ianuarie și 7 iunie 1969, articolul *E. Lovinescu și problema specificului național*, din „Argeș", nr. 8/1969, studiul privitor la *Evoluția stilului critic de la Maiorescu la Lovinescu* (în „Studia bibliologica", vol. III, 1969), cel despre *Lovinescu și Sadoveanu sau semni-*

ficațiile unei relații literare („Viața românească", nr. 9/1970) etc., care, toate, marcau deopotrivă etape ale asediului întreprins, ca și momente ale devenirii înțelegerii cu care se apropia de marele critic, autodefinindu-se totodată. Ceea ce se întrevedea încă din amintitele articole și avea să se adeverească masiv prin apariția cărții era voința de obiectivitate a noului exeget, tendința ca, pe baza unei (de mulți rîvnită, dar de puțini izbutită) cunoașteri complexe (pe teren literar mai de prețuit decît cea exhaustivă, imposibilă, dealtfel), să se restabilească adevărurile ce fuseseră deformate, să se înlăture prejudecățile (moștenite sau constituite în imediata actualitate) și, unde e posibil, să se înmulțească reperele unei cuprinderi flexibile și adecvate a moștenirii lovinesciene. De observat că fiecare din aceste articole prealabile viza cîte un aspect esențial pentru relieful omului și criticului E. Lovinescu, demonstrîndu-se organicitatea și evoluția stilului său, perspectiva modernă și dinamică în care privea el chestiunile legate de specificul național, raporturile de stimă reciprocă în care se afla cu Sadoveanu, deși multă lume le credea altfel etc. Contrar obiceiului, respectivele încercări nu sînt introduse *tale-quale* în carte, ci sînt *difuzate* în masa ei, întrucît opțiunea lui Mihăilescu merge către „portretele interioare, surprinse în coordonate biografice" (p. 30), către o viziune integrală a omului și operei, numai în aparență stînjenită de distribuția cam didactică a materiei. E de la sine înțeles că o seamă din tentele didactice ale cărții țin de natura seriei în care a apărut (*Universitas*, Minerva, 1972), altele vor fi reflexul funcției pe care o are criticul în învățămîntul superior, altele derivă din amintita lui înclinație retorică, ținînd astfel, unele, de conformația mai generală a spiritului său. Cert este că nu ele oripilează cel mai tare spiritul, putînd fi, la urma urmei, sărite la lectură și utilizate cu folos numai cînd interesul se fixează la o anume problemă. Mai stingheritor este sistemul de note, plasate toate în final și obligîndu-te astfel a ține cartea deschisă (aproape simultan, dat fiind marele lor număr) în două locuri. Aceasta, lăsînd la o parte faptul că cel puțin jumătate din ele sînt mai curînd expresia unui exces de probitate erudită, decît a unei nevoi organice, împrejurare ce accentuează impresia de obositoare și mecanică fastidiozitate, încît, după zeci de *idemuri* și *ibidemuri*, îți vine să renunți cu totul la sîcîietoarele cifre ce răsar deasupra rîndurilor și să aluneci global peste cele 50 de pagini pe care se răsfață notele către sfîrșitul cărții (p. 387—437). Preferam un rezumat mai amplu decît cel publicat, eventual, o biografie exterioară sau chiar o cronologie a vieții lui Lovinescu în locul celor măcar 25 de pagini de balast. Trecînd însă peste atari dezavantajoase pedanterii ale lui Florin Mihăilescu, ești numaidecît constrîns de texte să accepți că ai în față o lucrare gîndită unitar și realizată sistematic, una dintre cele mai atente și curajoase reexaminări a operei lui E. Lovinescu din cîte s-au încercat în anii din urmă (a se vedea, la rîndul lor, plinele de merite lucrări consacrate aceluiași de către Ileana Vrancea și Eugen Simion, pe care nici nu-și propune, nici nu le poate anula în vreun fel, ci se află într-o competiție, cu atît mai încîntătoare, cu cît își realizează un spațiu neașteptat de larg în juru-i). Departe de a fi o apologie sau pledoarie, cartea lui Florin Mihăilescu este expresia unui examen critic obiectiv și pătrunzător al mai tuturor laturilor personalității excepționale a lui Lovinescu, elogiul, cît poate fi surprins, ținînd de imposibilitatea omenească de a-ți reprima reacția adezivă la marile fapte ale înaintașilor sau contemporanilor. Căci, într-un fel, pentru generațiile mai tinere Lovinescu este un înaintaș apreciabil distanțat în timp de tumultul evenimentelor scurse de la trecerea lui de pe pămînt, dar lectura încă puțin republicatelor sale texte critice sau a unor cărți precum cea de față face din el un mare contemporan, un părtaș în eternitate la viața literară românească, cum se întîmplă cu toate marile valori, de astăzi sau de acum cîteva sute de ani.

Este aici unul dintre marile merite ale lui Florin Mihăilescu, anume acela de a fi scris o monografie „deschisă", cum se zice de o vreme încoace, în sensul profilării și înscrierii indiscutabile a lui Lovinescu în fondul marilor noastre valori. La aceasta a contribuit organizarea monografiei pe un întemeiat sistem de antinomii (de unde partea a doua a titlului cărții) ale

spiritului și activității lovinesciene. Este un mod adecvat de a limpezi și ordona, o cale de pătrundere în această enormă pădure, tăiată dialectic astfel pentru întîia dată de Florin Mihăilescu. Iată-le, cu cuvintele autorului: „ne-am străduit în lucrarea de față, care este un studiu asupra ideologiei literare a lui E. Lovinescu, să scoatem în evidență cît mai limpede principalele conflicte interioare ale criticii sale. S-au conturat în felul acesta cele patru antinomii care-i definesc gîndirea și atitudinea critică și anume: impresionism și dogmatism, sincronism și diferențiere, relativism și permanență a valorii și, în sfîrșit, estetism și militantism. Aceste patru perechi de noțiuni, grupate după raporturile lor antitetice, polarizează și structurează întreaga complexitate a ideologiei lovinesciene, închegată destul de armonios de-a lungul celor cîteva decenii de susținută activitate critică" (p. 18). Odată găsit, acest sistem funcționează constant și suplu, dezlegînd o mulțime de probleme ce puteau părea inabordabile în altă perspectivă. Cu o admirabilă inteligență critică, el motivează și explică toate aceste antinomii, diferențiind și relevînd pregnant atitudinile și crezurile lui Lovinescu, forța lor configuratoare de epocă, trăinicia și exemplaritatea celor mai multe dintre ele, estomparea unora cu trecerea vremii. Dramatismul necontenit și lucid al lui Lovinescu, „autenticitatea vocației sale critice", caracterul militant al estetismului său și sensul mutației valorilor estetice, promovate de marele critic, influența lui hotărîtoare asupra vieții literare interbelice și (prin discipoli și prin ideile susținute) asupra celei contemporane, înțelesurile pe care le au noțiunile de relativism, impresionism, sincronism etc. sînt examinate cu o acuratețe fără cusur, cum au demonstrat toți cei ce au scris pînă acum despre această necesară carte. Ea are și un substrat polemic, exprimînd dinamic un crez critic dintre cele mai încurajatoare, chiar dacă nelipsită, în focul argumentării, de un anume agreabil dogmatism sau de expresii ce riscă a suna în gol („nobilă exclusivitate", „destin de o măreție tragică", a lui Lovinescu, se înțelege, „caracterul pestriț al ideologiei sale" etc.), mai ales dacă le raportăm la caracterul constructiv al cărții și la profunzimea ei.

De asemenea, o preferință pentru cuvinte ca extrem, foarte, regretabil, erori, adevărat („adevărat om de știință", „adevărat critic", „adevărat criteriu" etc.), paradox, nostalgie, armă, absolut etc., ca și o bineintenționată accentuare, dar devenită obsesie, prin repetare, a științificului și a științei, ori repetarea aproape orgolioasă a unor pronume ca *noi, nostru, ale noastre*, relevă aceleași candide juvenilități, pe care e indiscutabil că timpul le va atenua. Mai de luat în seamă este neavenitul tic didactic de a preciza continuu ce va spune sau ce a spus Florin Mihăilescu în cartea sa, astfel că pînă pe la jumătatea acesteia sîntem mereu preveniți că „vom arăta", „vom sublinia", „vom argumenta", „vom discuta", „vom reveni", „vom demonstra", iar de acolo încolo că „amînăm", /„am adus probe", „am ilustrat", „am subliniat", „am urmărit" etc. Aceasta, cu atît mai mult cu cît, atari promisiuni și remembere au adesea în vedere amănunte și nu chestiuni capitale, pe care le argumentează cu o stringență cuceritoare, uneori la un pas de a fi aforistică: „Lovinescu este așadar modern în primul rînd conservînd fondul etern al clasicismului și în al doilea rînd modelîndu-l constructiv și independent pe măsura nevoilor actualității. Dacă se poate admite formula unui clasicism modern, atunci aceasta este formula personalității lui așa cum rezultă ea din contribuția cu care a îmbogățit istoria spiritului critic românesc" (p. 366). Formula i se potrivește în mare măsură lui Florin Mihăilescu însuși, al cărui spirit lucid promite o devenire dintre cele mai semnificative. În orice caz, cartea de față are și semnificația unei angajări de lungă durată pe un drum fără întoarcere, implicînd conștiința în toate datele și coordonatele ei. Iar Florin Mihăilescu face o emoționantă dovadă în acest sens prin cartea pe care a scris-o.

George Muntean

N. Carandino, Sofocle, Electra

Colecția Thalia, 1972

Forme noi pentru vechi simboluri

Ne-a fost dat, de curînd, la recomandarea semnăturii avizate a lui N. Carandino, să citim o traducere — cu totul ieșită din comun —, după originalul elenic, *Electra* lui Sofocle. Această nouă interpretare în versuri libere, dar respectînd cu stricteţe intenţionalitatea originalului, realizează performanţa de a întruni toate cerinţele dinamismului scenic modern.

Ne simţim obligaţi moralmente a preciza prin aceste rînduri un lucru, pe care de fapt cunoscătorii în materie îl ştiu foarte bine : producţia octogenarului Sofocle izbuteşte să redea prin *Electra* culmea virtuozităţii sale, depăşind chiar *Regele Edip* şi *Antigona*, sub raportul savantelor construcţii dinamice. Şi cu atît mai mare este meritul reuşitei lui N. Carandino.

Am vrea să punem în lumină însă, de la începutul consideraţiilor noastre, excelenţa interpretării prin felul în care este redat caracteristicul vers 236 al originalului : ,,Ce măsură poate fi/în nenorocirea mea !'' Este o dezolare fără sfîrşit care se formulează în aceste cuvinte simple, cărora li se potriveşte cum nu se poate mai bine vechea şi vestita caracterizare a savantului german Adolf Westermayer : *das ungemessene Jammer.*

E — toată — pustiirea sufletească, năruirea, noaptea obscură a cumplitei mîhniri pe care o vădea scenelor Greciei antice fiica lui Agamemnon, eroina virilă în subtilitatea sa realistă...

Pioasa dragoste a Electrei faţă de părintele mişeleşte ucis de Clitemnestra — deopotrivă cu iubirea de soră faţă de răzbunător, Oreste — limpezeşte nota pregnantă a unei umanităţi nobile şi, am zice, ireversibile, caracteristice spiritului justiţiar din măreţul secol sofocleic. Mai este de observat evidenţa că Sofocle a trăit în consonanţă perfectă cu Atena lui Pericle şi s-a dovedit fidel interpret al opiniei publice ateniene, dar stimulînd-o şi înălţînd-o la rîndul său.

S-a făptuit, pe atunci, o fericită şi armonioasă îmbinare — de la studiul căreia vremurile moderne ar avea ceva de cîştigat ! —, întru totul pilduitoare, cînd inspiraţia poetică pornită din miezul realităţilor primea forma unui meşteşug dramatic de neîntrecut. Dar ce marchează, îndeosebi, însuşirile tragediei *Electra* nu se arată a fi atît gustul pentru măreţie ori pentru analiza morală, cît sentimentul atît de greu de transpus într-o limbă din zilele noastre, acel sentiment al subtilelor nuanţe şi al moderaţiei pe care voim să le relevăm, prin intermediul traducerii care ne-a stimulat reflexiunea critică, o modalitate a străvechei Atene (care se întîmplă să fie însuşi idealul unei culturi răsunînd, imperios necesar, peste veacuri) : *kalokagathìa*, îmbinare aleasă a binelui cu Frumosul. La versul 393 al originalului grecesc, declară Electra folosind ironia tragică şi o evidenţă cutremurătoare :

Că-i şi frumoasă viaţa mea, s-o invidiezi !

Fiica dîrzului Agamemnon nu se pleacă forţei brutale, pentru că firea ei nu ştie compromisul, ci respinge tot ce este josnic, tot ce este laşitate. La o încercare a surorii sale, Crisotemis, de a-i îmblînzi hotărîrile luate, care o puneau în mare primejdie, îi spune acesteia :

Poartă-te tu aşa. Nu e felul meu.

Acest vers (397), rostit în polemicul stil lapidar pe care îl întrebuinţează în opera sa originală şi N. Carandino, ocazionează replica de foarte mare efect a lui Crisotemis : *E bine totuşi să nu pieri din nesocotinţă!*

Remarcabil este că originalul grec exprimă convenienţa prin adjectivul care înseamnă ,,echilibrat, frumos'' : în original, *kalòs*. Este, de bună seamă, un termen specific domeniului Artei, însă cu adînci rezonanţe morale. Formula lui Sofocle justifică, aici, atitudinea (psihologică) a scenei de o ,,decenţă'' estetică, argumentul împotriva funestei neprevederi.

Dar neașteptat și triumfal, în opoziția sa, este răspunsul Electrei ca replică dată — așa cum o cer sistematicele contraste sofocleice — „cuminteniei" oneste. Ea, Electra, vrea să făptuiască dreptatea sublimă a pietății filiale și gestul unei ideale iubiri pentru Justiție :

Să pierim, dacă trebuie, dar răzbunîndu-ne tatăl.

Acest vers, 399, atît de frumos redat de N. Carandino, ne duce la un alt vestit stih, al *Antigonei* (v. 72), unde aflăm că datoria trebuie împlinită, chiar dacă aparențele vestesc dezastrul inițiativei. Și ne pare că aici întîlnim prima afirmare, din istoria esteticii, a „sufletului frumos" preamărit în veacul luminilor de un Herder, de un Schiller ori de un Goethe.

Frumosul raportabil la folositor, cu alte cuvinte, frumosul „oportun" este — în schimb — redat în versul 384 al *Electrei*, pe care ne-am bucurat să-l întîlnim într-o foarte adîncă interpretare la N. Carandino, care se luptă într-una cu dificultățile filologice, atît de mari la Sofocle : „**E vremea** *să gîndești bine!*"

În acest context, *Frumosul* (= *kalòn*) e întrebuințat surprinzător și, poate, pentru unii, derutant. Dar N. Carandino știe că „e vremea" presupune subtextul unui primitiv sens elin al lui *kalòn*, pe care îl confirmă două cuvinte din familia indoeuropeană — cuvinte etimologicește înrudite cu *kalòn* ! —, respectiv din sanscrită și din gotică (de la aceasta din urmă a venit germanul *heil*) și toți trei termenii înseamnă inițial : „aducător de sănătate, **salutar**". Iată așadar nuanțele versiunii N. Carandino, care reprezintă un eveniment al culturii noastre și, în subsidiar, ne lămurește atît de bine problema *kalokagathiei* grecești.

N-am putea încheia însă fără a pune, din nou, în lumină caracterul scenic al noii tălmăciri, pe care nădăjduim s-o vedem cît de curînd montată într-un mod vrednic de Sofocle. Prin darul pe care ni-l face, N. Carandino apare ca vechiul om de teatru — și regizor, în virtualitățile sale —, cunoscător al cerințelor actoricești, așa cum îl știm. În recenta *Electră*, operă care ne impresionează prin modalități profunde și vibrante, el află formele cele mai potrivite pentru susținerea jocului actorilor. O dovadă simplă e faptul că pot fi relevate lesne frazele incisive și, pînă la un punct, violente. Fără dificultate în rostire, acestea păstrează intactă substanța grecității.

Radu Hîncu

Tatiana Nicolescu, **Pe scara timpului...,** 1972

Este dificil să definești specificul acestei cărți, unde notelor de călătorie li se alătură aprecieri judicioase asupra scriitorilor ruși și sovietici sau informații de istorie literară, unde sînt consemnate fapte semnificative din viața scriitorilor și apar analize competente ale construcțiilor arhitectonice. Lucrul acesta devine de la sine înțeles, căci, în realitate, volumul de față întrunește logic și armonios potențele multilaterale ale autoarei, care se dovedește mereu a fi în același timp un scriitor talentat, un cercetător pasionat, un pedagog înnăscut și un om sensibil și receptiv.

Caracterul eterogen al volumului, datorat varietății problemelor comentate, este doar aparent. Așa cum prevestește însuși titlul volumului, *Pe scara timpului ...*, cartea este structurată pe o singură idee : relația vechi-nou, trecut-prezent, tradiție-inovație, relație considerată dialectic, care demonstrează pagină cu pagină curgerea rodnică a timpului.

Evoluția în timp este sugerată și de denumirile ciclurilor de articole, expresiv alcătuite (*Altă dată și azi, Dialoguri ... întîlniri, Literatura mereu vie, Permanențe, Profiluri*)

și de conținutul tematic al fiecărui capitol. Comentariul începe cu descrierea cîtorva orașe importante și a unor locuri istorice din Uniunea Sovietică (Moscova, Leningrad, Tallin, Iaroslavl, Vladimir, Suzdal, Zagorak, Kiev), unde relicvele prețioase ale trecutului trăiesc și azi alături de construcțiile actuale, îmbrăcate în poezia nouă a prezentului, iar cartea se închide cu schițarea concentrată a cîtorva ,,profiluri'' de poeți, prozatori și cercetători contemporani nouă.

În caracterizarea locurilor și monumentelor istorice, Tatiana Nicolescu împletește precizia informației și cunoașterea stilurilor arhitectonice cu comentariul sensibil al impresiilor personale și relatarea unora din legendele ținuturilor respective. Deși volumul cuprinde la sfîrșit o serie de fotografii, prin interesul stîrnit de comentariul avîntat și documentat al autoarei, se simte nevoia unui material ilustrativ mai bogat, cu ajutorul căruia cititorul să-și poată confrunta imaginea sugerată de text. În fraze sprintene și sugestive, amintind pe alocuri stilul oral, autoarea descrie cîteva din bisericile, mănăstirile și cetățile mai vechi ale Rusiei, reușind să transmită cititorului o impresie vizuală picturală.

Trebuie spus însă de la început că, deși lucrate foarte detaliat, descrierile locurilor vizitate nu dau niciodată senzația unui descriptivism sec, pentru că autoarea este interesată de simbolul, de esența, de sensul lucrului prezentat. Vorbind despre monumentul lui F. M. Dostoievski de la Moscova, executat de sculptorul S. Merkurov, Tatiana Nicolescu renunță la caracterizarea concretă, vizuală, redînd numai semnificația lui: ,,Măreț și auster în același timp, cu o înclinare de apropiere, de înțelegere către pămînt, către semenii săi, dar și cu o privire de iluminat îndreptată spre depărtări, pătrunzînd adevăruri solemne, Dostoievski este la Merkurov un gînditor, o conștiință superioară, însetată să descifreze misterul existenței, al destinului uman, luptînd între îndoială, răzvrătire și credință, supunere. Eliberat, în mod intenționat, de orice atribute care să-l localizeze în timp, să-i dea un caracter național (după veșminte ar putea fi un filozof antic, un apostol creștin), Dostoievski apare la Merkurov ca o expresie a înălțării cugetului omenesc puternic și zbuciumat totodată, dornic să îmbrățișeze în zborul său spre ideal omenirea întreagă și totuși frînat în avîntul său de propria-i neîncredere în acest ideal, de propriile-i șovăieli, un Dostoievski universal, al omenirii întregi, cu dramele și speranțele ei, un Dostoievski veșnic'' (cap. *Dostoievski la Moscova*, p. 216—217).

Vizitarea locurilor, a muzeelor, a caselor memoriale, legate de numele scriitorilor clasici (A. S. Pușkin, Lev Tolstoi, F. M. Dostoievski, I. Bunin, I. Turgheniev, A. P. Cehov) sînt un prilej pentru Tatiana Nicolescu pe de o parte de a comenta dintr-un unghi personal anumite aspecte mai complicate din viața sau opera scriitorilor respectivi, pe de alta, de a pune în discuție probleme de organizare a muzeelor și de a releva meritele unor oameni rămași în anonimat, pentru că n-au lăsat în urma lor creații nepieritoare, ci doar fapte și gesturi omenești, simple aparent, dar care au salvat acele ,,creații nepieritoare''. Astfel, un medalion impresionant îi este dedicat lui Boris Aleksandrovici Ermak, directorul Muzeului ,,Turgheniev'' din Oriol, care în timpul celui de-al doilea război mondial a reușit să pună la adăpost și să salveze obiectele muzeului.

Paralel cu preocuparea de a oferi imagini și semnificații ale culturii vechi din Rusia, autoarea prezintă aspectul și funcționalitatea nouă a realității sovietice. Se vădește în același timp admirația și, uneori, nostalgia pentru valorile trecutului, dar și entuziasmul pentru construcția prezentului și perspectiva viitorului. Toate capitolele din ciclul *Altădată și azi* sînt construite pe linia acestei optici. În capitolul *Pe malul Volgăi* ... sînt descrise cu căldură și simpatie, pe cîteva pagini, atmosfera de la uzina de motoare din Iaroslavl și realizările oamenilor ce muncesc acolo.

În relatarea discuțiilor cu cîțiva dintre scriitorii sovietici, Tatiana Nicolescu încearcă o definire a lor prin aceeași prismă opozițională: trecut-prezent. Subliniind mărturisirile lui

Leonid Leonov despre pasiunea și preocuparea de a descoperi noi valențe în creația lui Dostoievski, afirmația lui Valentin Kataev despre permanența și actualitatea unora din ideile lui Lev Tolstoi, vorbele prin care Iuri Kazakov recunoaște că „proza lui Bunin a însemnat pentru el o adevărată școală literară", autoarea demonstrează încă o dată valoarea și însemnătatea moștenirii literare. Devine evident faptul că în continuitatea literaturii ruse și sovietice există o mișcare dialectică evolutivă: literatura contemporană sovietică cu valorile ei, recunoscute pe plan mondial, nu a apărut exploziv, ci a rodit pe o tradiție bogată, pe un material încărcat de sensuri și cu putere de transmitere.

Oriunde are prilejul, autoarea amintește relațiile culturale ruso-române, născute de veacuri, subliniază contribuția unor personalități românești la cultura Rusiei, povestește legende care circulă pe această temă, citează, uneori contraargumentînd, texte românești despre Rusia din George Călinescu, Geo Bogza, Gh. Asachi. Tatiana Nicolescu este totdeauna bucuroasă să întîlnească oameni interesați de aspecte ale țării și culturii noastre. Un capitol aparte este destinat relatării despre secția de filologie romanică de la Universitatea de Stat din Moscova. Cititorul român este plăcut impresionat aflînd că limba și literatura română este studiată aici ca specialitate principală. Cu evidentă mîndrie pentru valorile țării noastre, din ce în ce mai apreciată peste hotare, Tatiana Nicolescu prezintă analitic cu acest prilej ecourile culturii românești în Uniunea Sovietică și evidențiază în mod necesar numele acelora care popularizează literatura noastră prin traduceri și studii critice: Tatiana Ivanovna, Kiril Kovaldjii, Iuri Kojevnikov, Mihail Fridman, Irina Ogorovnikova, Zlata Potapova, Lilia Doguşeva ș.a.

Eliberat de constrîngerea unui caracter strict istoric sau literar, volumul scoate în evidență talentul de scriitor al Tatianei Nicolescu. Stilul spontan, uneori amintind de o discuție liberă, denotă o largă putere asociativă, deschidere spre lume, sinceritate și, mai ales, receptivitate. Uneori, ideea gravă este răsucită într-o butadă, parcă introducînd astfel momente de odihnă în lectură. Vorbind despre farmecul aproape inexplicabil al Leningradului, autoarea comentează pe jumătate glumind, pe jumătate serios: „un oraș ca Leningradul trebuie cruțat mai mult și îngrijit mai atent ... Frumusețea orașelor, ca și frumusețea femeilor, de la o anumită vîrstă se cere cultivată și supravegheată, ridurile timpului trebuie prevenite și semnele de oboseală îndepărtate. E ceea ce a înțeles, de pildă, Parisul" (cap. *Feeria nopților albe*, p. 63). Concizia stilului și modalitatea dialectică de înțelegere și apreciere se integrează în portretele mai multor scriitori din generația tînără. Andrei Voznesenski este prezentat ca „expresia poetică a îndrăznelilor și cuceririlor intelectului temerar al secolului XX" (p. 302); poezia Rimmei Kazakova este caracterizată printr-unul din versurile sale: „dăruirea totală, dacă se poate la pătrat" (p. 307); „profilul" Maiei Borisova este relevat printr-o contradicție: aspectul și comportamentul feminin și grațios al poetei și caracterul cetățenesc, social, dur al poeziei sale; Irakli Andronikov este considerat în dubla sa calitate de scriitor și cercetător, ale cărui procedee, „mișcări tactice sînt, nu arareori, ale unui Sherlock-Holmes literar de mare clasă" (p. 314).

Varietatea problemelor discutate cu vervă de Tatiana Nicolescu fac ca această carte să fie nu numai o lectură plăcută și interesantă, dar și foarte utilă, întrucît împlinește o lacună în seria volumelor despre cultura rusă și sovietică. Dacă pînă acum cititorul român a avut posibilitatea să cunoască literatura rusă și sovietică, dacă el are la îndemînă studii critice competente, știe totuși mai puțin despre monumentele istorice și linia lor arhitectonică, despre atmosfera creatoare din această țară, despre locurile devenite acum muzeu, legate de numele scriitorilor clasici ruși, despre preocupările și modalitățile noi de expresie ale literaturii sovietice.

Ana-Maria Brezuleanu

D. M. Pippidi, Formarea ideilor literare în antichitate

Ed. Enciclopedică, București, 1973

Cartea lui D. M. Pippidi (ediție revăzută și îmbogățită cu referiri bibliografice noi a cărții cu același titlu apărută în 1944 la Editura Casa Școalelor) urmărește să fie ,,o prezentare succintă, pe cît posibil limpede și exactă, a formării și răspîndirii ideilor literare în Grecia și la Roma, de la origini pînă în veacul I al erei noastre" (din Introducere). Interesul unei asemenea cercetări se află în ,,excepționala vitalitate a acestor idei", în importanța lor pentru constituirea esteticii europene și, de multe ori, în ,,uluitoarea [lor] modernitate."

Autorul distinge în geneza și formarea ideologiei literare a antichității trei etape, corespunzînd unui sens evolutiv specific al gîndirii antice: o etapă general estetică și filozofică, preocupată de problema ,,obîrșiei și rolului literaturii" (în epoca clasică); o etapă filologică, caracterizată prin întocmirea de cataloage, ediții, comentarii critice (epoca elenistică), și o etapă retorico-stilistică, preocupată de a formaliza frumosul la nivelul expresiei (epoca greco-romană).

Fără a impune didactic această periodizare cu caracter general, autorul urmărește totuși cu o mare stringență interioară, dialectica celor trei momente, de-a lungul unor capitole de caracterizare generală (*Începuturile*, *Poeticele vîrstei elenistice*) sau monografice (ca cele dedicate lui Aristofan, Platon, Aristotel, Filodem, Horațiu, Dionys din Halicarnas, sau *Tratatului despre sublim*). Liniile subterane ale unor subtile și coerente argumentații se pot reconstitui cu claritate, ducînd la interesante concluzii teoretice, pe care însă autorul nu le impune cu ostentație. De pildă, putem urmări în primele capitole geneza și dezvoltarea ideii-matrice a poeticii grecești — inspirația divină ca obîrșie a artei — de la primele ei formulări mitico-poetice (la Homer, Hesiod, Arhiloc, Pindar) pînă la explicația psihologico-religioasă a darului creației în atomismul lui Democrit și apoi la teoria extazului poetic la Platon — paralel cu dezvoltarea teoretică a imaginii derivate din ideea anunțată — imaginea poetului inspirat, profet și inițiat — de la propriile mărturii ale poeților pînă la estetica moralizatoare a lui Aristofan, admiratorul lui Eschil din *Broaștele*, și la elogiul eficienței artei cuvîntului, la sofiștii în frunte cu Gorgias. Cele două teme fundamentale ale meditației estetice grecești —originea metafizică și funcția social-morală a artei — se întîlnesc la Platon, al cărui mod de a pune problema poeziei este explicat prin specificul însuși al personalității sale, văzut de D. M. Pippidi ca o îmbinare a meditației metafizice cu cea socială: ,,Grija de buna întocmire a celor pămîntești se împletește măiestru cu speculația în jurul destinelor ultime ale sufletului. Această îndoită preocupare domină întreaga atitudine adoptată de Platon în judecățile fenomenului literar. De ea se cade să țină seama orice încercare de a-i pătrunde temeiurile adînci" (p. 55).

Acest mod de a pune problemele, vizînd esența și mișcarea interioară a fenomenelor, caracterizează întreaga lucrare, exemplară

și prin calitățile stilului științific: pasiunea și totodată sobrietatea demonstrației, permanentul și strînsul dialog cu textul, claritatea și simplitatea ideilor, evitarea atît a stilului eseistic cît și a celui ostentativ didactic, și — în sfîrșit — permanenta participare morală a autorului, singura atitudine menită să învie în dimensiunile ei originare problematica poeticii antice și să-i evidențieze actualitatea.

Dana Popescu

Victor Vișinescu, Sofia Nădejde
Ed. Politică, 1973

Victor Vișinescu publică în colecția „Evocări" a Editurii Politice un substanțial studiu asupra personalității Sofiei Nădejde, mai cu seamă în laturile activității sale militante, țintind un portret care să-l completeze pe acela al scriitoarei. Autorul prezentelor „Evocări" este un exeget al vieții și creației Sofiei Nădejde; în 1968 a apărut sub îngrijirea sa un volum selectiv din literatura destul de bogată cantitativ a autoarei, cuprinzînd nuvele, schițe, povestiri, fragmente din romanele *Robia banului* și *Părinți și copii*, un act din drama *O iubire la țară*, precum și articole publicate în periodice. Prozatoarea este îndeobște receptată la paritate cu confrații de la „Contemporanul" (Mille, Crăsescu, Bacalbașa, Bujor), cu excepția tematicii care face notă distinctă prin interesul permanent acordat vieții țărănești.

Monografia este întocmită după toate regulile genului, plus accentul de evocare caldă și însuflețită, uneori patetică, alteori poematică (vezi, de pildă, în acest din urmă sens, preambulul intitulat „Cine a fost ..." sau capitolul final destinat creionării unui portret-concluzie: „Din crîmpeie, omul"). Cele 187 de pagini monografice sînt urmate de o scurtă antologie de texte selectate din vasta publicistică a militantei și fragmente din „Amintirile" scrise la 79 de ani și publicate în 1935 în „Adevărul".

Capitolele de început ale cărții cercetează principalele evenimente biografice (copilăria — cu pasiunea pentru studiu, perioada pensionatului la Glovaska, prietenia cu Ioan Nădejde și comuniunea de idealuri a familiei Nădejde, influența materialismului și a ateismului lui Vasile Conta asupra militantei, trecerea de la socialismul „romantic" la socialismul marxist, portretul „căsuței din Sărărie" — veritabil personaj, interesant și pitoresc, debutul publicistic, polemicile cu Maiorescu și Missir în problema emancipării femeii, aportul Sofiei Nădejde la „Contemporanul"). Autorul încearcă să elucideze în ce a constat și cît a fost influență poporanistă în scrisul și activitatea Sofiei Nădejde. Capitolul al treilea analizează perioada bucureșteană a familiei Nădejde, mediul muncitoresc și socialist, interferența de curente literar-culturale de la începutul veacului (poporanism, sămănătorism, simbolism). Ultima parte a lucrării este menită să „specificizeze" personalitatea de militant a Sofiei Nădejde. Unicitatea publicisticii sale constă, după Victor Vișinescu, „în primul rînd în scrisul angajat al Sofiei Nădejde, subordonat țelurilor primordiale ale mișcării socialiste din România (p. 144), apoi în tematica articolelor și chiar a beletristicii, de departe dominată de idealul emancipării femeii. Autorul găsește trei etape distincte în scrisul militant al Sofiei Nădejde: „o primă etapă general-democratică a mișcării muncitorești (1880—1890); o a doua, corespunzătoare etapei proletare, socialiste, ca urmare a constituirii P.S.D.M.R., pînă spre 1900; o a treia după 1900, a romanelor, pieselor de teatru și din nou a gazetăriei, etapă care din punct de vedere tematic reprezintă o interferență de obiective" (p. 146).

Idealul este acela al „*femeii-cetățean*", originar pe de o parte în Declarația Drepturilor Omului din Franța Marei Revoluții în faza ei iacobină (1791) și, mai temeinic și radical în literatura clasicilor marxismului.

Victor Vișinescu analizează modul tot mai apropiat de marxism în care Sofia Nădejde explică condiția femeii în capitalism.

Ca și alți „contemporaniști", dar cu o mai mare pasiune și consecvență, Sofia Nădejde militează pentru o educație ateistă a maselor. Alte articole sînt centrate pe tema dragostei și a căsătoriei. Considerată ca fiind „una din cele mai talentate gazetare de la sfîrșit de veac trecut, deosebit de fecundă, neînduplecată polemistă, slujitoare a cauzei emancipării femeilor române în perspectivă socialistă", activitatea Sofiei Nădejde este definită, totuși, în absența diferenței specifice: „publicistică militantă, publicistică științifică".

Femeia a cărei structură psihică era dominată de „echilibru și echitate, și, mai ales, de o mare omenie" (p. 178), „marea muncitoare", intelectuala care a fost considerată de mulți, chiar și de unii adversari, ca cea mai învățată femeie română de la sfîrșitul secolului, femeia cu care natura n-a fost zgîrcită în dăruirea frumuseții este elogiată în articolul final al acestei monografii. (*Din crîmpeie, omul*).

Cartea lui Victor Vișinescu, scrisă cu pasiune, se străduiește să dea o măsură justă activității multiple a Sofiei Nădejde, ferindu-se de supraaprecieri, ca și de minimalizări. Autorul operează cu justețe disocierea valorilor și unul din meritele cărții este această grijă de a nu aprecia spațiul unei valori prin criterii smulse alteia, de a nu pierde scara valorilor atunci cînd scrisul și militantismul Sofiei Nădejde sînt integrate într-o serie istorică sau valorică.

Astfel, Sofia Nădejde este un militant socialist de primă mărime, un suflet generos și mereu tînăr, o mare și sinceră pasionată, dar un scriitor fără prea multe calități, așa cum sînt toți confrații de la „Contemporanul", și la o mare distanță de clasici: „Este de la sine înțeles, alături de timbrul vibrant, de mare înălțime artistică, al clasicilor, vocea Sofiei Nădejde nu are aceeași rezonanță. Nici nu poate fi vorba, dealtfel, de o comparație pe planul măiestriei artistice, între marii noștri scriitori și scriitorii care au animat curentul „Contemporanului" — Mille, Bacalbașa, P. Bujor, Tr. Demetrescu, V. Crăsescu, Sofia Nădejde" (p. 146). Observația este cu atît mai binevenită cu cît „măiestria artistică" a prozatorilor și poeților de la „Contemporanul" a fost, cum se știe, uneori supralicitată prin pierderea măsurii critice, considerarea în sine, fără raportarea la marile valori, precum și prin suprapunerea domeniilor. Cartea lui Victor Vișinescu se înscrie în seria justelor reevaluări.

Aportului ei informațional asupra unei personalități puțin cunoscute i se alătură date noi privind contextul social-politic și o bună încadrare în evoluția mișcării socialiste, publicistice și literare românești. Poate că, uneori, autorul, în grija de a elucida probleme legate de acest context se îndepărtează de scopul principal al lucrării, îndepărtare mai vizibilă în tratarea vîrstelor mai puțin semnificative ale vieții Sofiei Nădejde, a căror cercetare este înlocuită cu analiza istorică mai largă. Căldura tonului și accentele de patetism, alături de o exactă cunoaștere a faptelor și o documentare întinsă și corectă, fac din studiul lui Victor Vișinescu o lucrare echilibrată, care poate fi citită cu interes și folos atît de specialist, cît și de cititorul obișnuit.

Nicolae Mecu

Silvian Iosifescu, **Dimensiuni caragialiene**

Ed. Eminescu, 1972

Ultimul volum semnat de Silvian Iosifescu se înfățișează ca o suită de schițe pentru un ipotetic portret definitiv al lui I. L. Caragiale. Din paginile cărții figura scriitorului ne apare umanizată, — în limitele impuse de rigoarea cercetării istorico-lite-

rare — de perspectiva diacronică asupra operei și opiniilor sale estetice. Un Caragiale supus trecerii timpului, iubind echilibrul dar refuzînd imobilitatea, se dovedește a fi o premisă rodnică, favorizînd observații psihologice, de remarcabilă finețe (cum este de pildă referirea la tematica inedită a *Schițelor noui* ca la un ,,O mie patru sute'' caragialian, în înțelesul că acest cadru exotic oferă balcanicului transplantat nu un refugiu, ci o compensație).

Capitolul intitulat *Genul dominat* reprezintă o incursiune în profunzimea structurii stilistice a momentelor și schițelor. Dubla semnificație a acestora, desemnată convențional prin dualitatea ,,balet comic — satiră'' ar justifica încîntarea pe care I.L. Caragiale o mărturisea în fața propriilor plăsmuiri (creaturi, cum observă S. Iosifescu, ,,inocente prin intensitatea lor comică și iritante prin semnificațiile lor mimetice'') și ar corespunde unei inevitabile pendulări a lectorului între încîntare și indignare. Este de fapt condiția oricărei scrieri de ținută artistică și cu atît mai mult, cum afirmă și autorul cărții, ,,la dimensiunile caragialiene receptarea nu poate fi univocă''.

Diversele perspective de abordare se completează reciproc. *Dimensiunea fantastică* constituie un studiu remarcabil prin siguranța abordării teoretice și prin încadrarea textelor caragialiene într-o serie de opere celebre din literatura universală, în timp ce *Dimensiunea gravă* tratează probleme controversate ale creației caragialiene de după 1890. Sub titlul *Momentul Caragiale* se încearcă reconstituirea prezenței scriitorului în epocă (surse și filiații ale comediilor, raporturile cu junimismul și cu gîndirea socialistă etc.)

Preferința criticului pare să se îndrepte spre abordarea din unghi personal a acelor probleme care au făcut în trecut obiectul unor controverse de răsunet (clasicismul lui Caragiale, ancorarea în contingent a operei sale etc.), ținuta universitară a dezbaterii fiind minată pe alocuri de o ironie de tip erudit.

În totalitatea lor, cele 9 studii (modest intitulate în rezumatul final ,,eseuri'') respiră voluptatea glosării pe marginea creației literare a unui autor de primă mărime, în condițiile în care entuziasmul criticului apare temperat și înnobilat totodată de lipsa iluziei că ar putea fi găsită acea ,,cheie unică pe care, sub transparența lui, scrisul caragialian o refuză''.

Corina Popescu

Aurel Petrescu, **Opera lui Camil Petrescu**

Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1972

Concepută inițial ca lucrare de doctorat, cartea semnată de Aurel Petrescu păstrează atribute didactic-universitare. Justificîndu-se ca o tentativă de monografie a operei, volumul rezumă problemele biografiei autorului în cauză, într-un scurt capitol introductiv intitulat *Curriculum vitae*, majoritatea spațiului fiind rezervată tratării — în cadrul unei severe compartimentări pe genuri — a creației multilaterale a lui Camil Petrescu. Repartizarea materialului este cea recomandată de metoda lansoniană, construcția critică dovedindu-se, la nivel paradigmatic, de o remarcabilă claritate.

Procedînd metodic, autorul monografiei enunță totdeauna punctul de plecare al demonstrațiilor sale, asumîndu-și nu o dată riscul unor afirmații categorice (Despre specificul scrierilor critice, de pildă, se spune ,,Cînd face critică literară ... Camil Petrescu se apropie foarte mult de modalitatea practicată de Albert Thibaudet care în *Le Bergsonisme* nu se situa în afara principiilor de bază ale filozofiei comentate căci, traducînd estetic *intuiția* lui Bergson, a conturat cu autoritate ceea ce s-a numit critica de creație. Diferența specifică e impusă de

obiectul deosebit pe care îl îmbrățișează unul față de celălalt" — p. 249).

Se remarcă amănunțita examinare critică a posibilelor izvoare documentare utilizate de autor în construcția dramei *Danton* și a romanului *Un om între oameni* (capitolele intitulate *Istorie și poezie* și respectiv *Baza documentară a romanului „Un om între oameni"*). Concluzia acestei analize este că scriitorul a creat „eroi care prin datele lor psihologice își depășesc condiția documentară". De asemenea laborios, dar mai puțin convingător și, mai ales, neintegrat organic în structura globală a lucrării apare capitolul *Repere filozofice*.

Prezența la finele volumului a unei vaste bibliografii (cuprinzînd, între altele, totalitatea articolelor dedicate lui Camil Petrescu între 1944—1968) compensează parțial excesele de participare afectivă din textul comentariului critic.

Corina Popescu

Cartea veche românească în colecțiile Bibliotecii Centrale Universitare București, prefață de Virgil Cândea, București, 1972, 257 p.

Volumul de față este o utilă listă nu numai a tuturor cărților vechi românești existente în biblioteca respectivă, ci și a însemnărilor de epocă de pe filele lor, reproduse in extenso și cu toată fidelitatea posibilă (descifrarea însemnărilor este făcută dealtfel de un cunoscut specialist : Aurora Ilieș). În afara utilității practice a acestui catalog de carte veche, în aceste însemnări rezidă importanța deosebită a lucrării care pune astfel în mîna cercetătorilor o mină de informații directe, necunoscute, nu numai despre prețul și circulația cărților, așa cum este îndeobște cunoscut, ci și despre biografia, despre istoria trăită efectiv de posesorii acestora, nu puțini dintre ei cărturari sau oameni politici de oarecare însemnătate în istoria țării. Așa sînt însemnările de pe o biblie din 1688 (celebra „Biblie de la București") care a aparținut căpitanului Preda Prooroceanu, fidel al lui Șerban Cantacuzino și inamic al lui Brîncoveanu — care îl și ucide în 1693 — unde datele furnizate de cronicari sînt completate cu alte informații. Tot despre vremea lui Șerban-vodă, și anume despre politica sa culturală de răspîndire a cărților de cult în limba română, mărturisește și o însemnare de pe *Evanghelia* de la 1682 (p. 25). Mai apar în aceste însemnări și alte figuri cunoscute, ca David Corbea, ceaușul lui Constantin Brîncoveanu, mitropolitii Theodosie al Țării Românești și Veniamin Costachi al Moldovei, spătarul Mihai Cantacuzino etc. Ioan Codrea care dăruiește la 1846 un catavasier popii Gheorghe Codrea din Drăguș este, probabil, scriitorul Ioan Codru Drăgușanu (p. 68), iar părintele Mihai de la biserica Enei din București, care semnează o *Carte folositoare la suflet* (1799), în anul 1818, aprilie 23, nu este altul decît tatăl lui Nicolae Filimon (p. 115).

Destul de numeroase sînt însemnările care menționează răscumpărarea acestor cărți de la tătarii care le luaseră ca pradă sau de la hoți, dovadă nu numai a prețului lor deosebit, dar și al interesului care ducea la recuperarea lor. Scrise în mare parte de cărturari modești, sau chiar de oameni cu puțină știință de carte, însemnările sînt importante și din punct de vedere filologic, pentru că păstrează nealterată pronunțarea dialectală și specifică timpului ; ele sînt, de fapt, unele dintre puținele dovezi scrise utilizabile de dialectologia istorică. De aceea ni se pare deplasat excesul de pedantism care face pe redactori să marcheze cu numeroase „sic !" toate formele neacceptate astăzi de ortografia oficială, și nu numai greșelile evidente de ortografie, ci și formele evident dialectale, de pildă *n* intervocalic trecut la *r* („ ... au

mărsu *pără* la ...''). În schimb, la o însemnare scrisă pur și simplu în alfabetul de tranziție (însemnarea este de pe la 1850), în notă se precizează rizibil că ,,însemnarea e scrisă cînd cu chirilice, cînd cu latine'' (p. 97).

Lăsînd la o parte toate aceste mici scorii, volumul editat de Biblioteca centrală universitară din București este o incontestabilă realizare, prin bogăția de fapte pe care o prezintă, prin aparatul de indici și chiar prin numeroasele reproduceri și ilustrații — unele colorate — care îl completează, el poate fi considerat ca un instrument de lucru de pe acum indispensabil cercetătorilor culturii vechi. Acest tip de lucrări, care se efectuează cu mare greutate și abnegație, ar trebui încurajat; în această activitate atît de necesară vedem contribuția de preț pe care bibliotecile noastre sînt chemate să o aducă la cunoașterea tradițiilor noastre culturale.

Mircea Anghelescu

Lucian Blaga, **Ceasornicul de nisip**

Ed. Dacia, Cluj, 1973

Apariția unei culegeri din publicistica de tinerețe a lui Lucian Blaga (în seria ,,Restituiri'' a editurii clujene Dacia, sub îngrijirea lui Mircea Popa) este un eveniment editorial și o plăcută surpriză; textele, dintre care unele, anonime, sînt abia acum semnalate și identificate de editor, completează și într-o măsură rectifică imaginea unui Blaga retras în cercul teoretic al preocupărilor sale din perioada maturității. Multe dintre foiletoanele cuprinse aici sînt ,,pietre'' pentru templul viitoarelor sale construcții filozofice, desigur, însă altele, multe și acestea, sînt mărturia unui spirit deschis și atent, prezent în contemporaneitate nu numai ca martor detașat, ci ca participant activ într-o înfruntare deschisă, în care Blaga se situează întotdeauna pe pozițiile luminoase ale umanismului și fraternității intelectuale.

O bună și informată prefață, semnată de același Mircea Popa, delimitează principalele teme și etape ale publicisticii lui Blaga, ,,oglinda-mărturie a unei conștiințe vibrante și lucide, în permanent dialog cu epoca și cu spiritul timpului său''; în plus, volumul se încheie cu o amplă bibliografie a publicisticii lui Blaga și a aforismelor publicate de-a lungul întregii sale vieți. Utilitatea acestui volum nu rezidă numai în deshumarea unor uitate articole de atitudine ale unui mare scriitor, ci și în punerea în circulație a unui mare număr de portrete și medalioane despre scriitori — români și străini — pe care Blaga i-a cunoscut personal; dincolo de aportul lor memorialistic, informativ, ele sînt definitorii și pentru Blaga, care își mărturisește aici numeroase aderențe și simpatii la larga familie a scriitorilor de factură umanistă.

M.A.

Pe data de 25 martie s-a desfășurat la Deva *Simpozionul M. Eminescu*, cu ocazia împlinirii a 90 de ani de la apariția poemului *Luceafărul* în „Almanahul României June". În cadrul simpozionului au fost prezentate următoarele comunicări: *Eternitatea lui Eminescu* (I. D. Bălan), *Omenesc și artă în* **Luceafărul** (Aug. Z. N. Pop), *Probleme de eminescologie* (Marin Bucur), *Realități și fantezii biografice* (Gh. Eminescu). Simpozionul a fost întregit de un recital de versuri susținute de poetul I. Bănuță și de expoziția pictoriței Lucilia Armașu-Negri, inspirată din opera lui Eminescu.

★

Revista „Tribuna" a publicat în nr. din 12 aprilie o amplă dare de seamă a mesei rotunde organizată de redacție asupra volumului *Dicționar de idei literare* de A. Marino. La dezbatere au participat D. R. Popescu, I. Vlad, M. Zaciu, M. Popa, N. Prelipceanu și alții.

Numărul din 26 aprilie al „Tribunei" este dedicat aproape în întregime comemorării a *10 ani de la moartea lui I. Agîrbiceanu*. Revista publică un fragment din romanul *Din pragul marei treceri*, texte critice semnate de M. Zaciu, M. Popa, M. Muthu, N. Prelipceanu, precum și discuțiile purtate asupra monografiei lui M. Zaciu în cadrul unei mese rotunde la care au participat D. R. Popescu, I. Vlad, A. Marino, M. Popa.

★

Laboratorul de literatură comparată de la Facultatea de limba și literatura română a ținut miercuri 25 aprilie a doua ședință publică, în cadrul căreia au fost prezentate două comunicări: *Noțiuni de biografie comparată*, de Edgar Papu, și *Spiritul istoric și sistematic în literatura universală și comparată*, de Valeriu Filimon.

★

În cadrul ședințelor organizate de secția de științe filologice a Academiei R.S.R., Al. Philippide a prezentat pe data de 15 mai *Comentarii la două poezii de Eminescu: Floare albastră* și *Dacă treci rîului Selenei*, iar prof. Al. Dima a expus pe data de 4 iunie comunicarea *Rolul și funcțiunile valorilor în literatura comparată*.

Ambele comunicări au fost unanim apreciate de participanții la discuții, între care I. Iordan, Ș. Cioculescu, Geo Bogza.

★

În perioada 8—10 iunie a.c. s-au desfășurat *Zilele culturii călinesciene* — amplă manifestare științifică și literară organizată de Societatea culturală „G. Călinescu" din Municipiul Gh. Gheorghiu-Dej. A avut loc o sesiune de comunicări, desfășurată pe secții: literatură contemporană (coordonator N. Manolescu), literatură clasică (M. Gafița, M. Zaciu), limbă literară (Al. Rosetti, Liviu Călin), istorie (Radu Vulpe, I. Antonescu), sociologie (Gh. Berescu, C. Oprișan, M. Merfea), arte (Gh. Achiței, C. Foamete), precum și secțiunea omagială „G. Călinescu" (coordonată de Al. Piru și A. Marino). Sesiunea a fost urmată de un recital de poezie română contemporană, intitulat *Poetul în cetate* și realizat în regia lui Romulus Vulpescu — precum

și de alte manifestări literare. Societatea culturală „G. Călinescu" a editat de asemenea un *Jurnal literar*.

★

Facultatea de limbă și literatură română a avut cinstea de a găzdui, în perioada 8—11 iunie, pe profesorul Alf. Lombard de la Universitatea din Lund, membru corespondent al Academiei R.S.R. În fața unei numeroase asistențe, formate din cadre didactice și studenți, eminentul romanist a prezentat, vineri 8 iunie și luni 11 iunie, două interesante comunicări: *O comparație nouă: româna și malteza*, și *Țara românilor văzută de un călător suedez în 1657*.

★

În cinstea aniversării a 125 de ani de la revoluția din 1848, a avut loc la Tîrgu-Jiu, între 10—11 iunie, o dezbatere profesională cu tema *Curente și tendințe în interpretarea fenomenului literar contemporan*, organizată de Societatea de științe filologice în colaborare cu Uniunea sindicatelor din învățămînt, știință și cultură. La dezbatere au participat cu comunicări și discuții un mare număr de profesori din Tîrgu-Jiu și din localitățile apropiate, precum și prof. D. Micu de la Universitatea București. Citățm din titlurile comunicărilor de la secția de literatură română: *Poeți ai pămîntului: Ion Gheorghe, Ioan Alexandru, G. Alboiu și Gh. Petruț* (prof. V. Andrițoiu, Lic. pedagog. Tg.-Jiu); *Poeți de structură și atitudine romantică în zilele noastre* (prof. Silvia Podeanu, Novaci); *Clasicizanți și parnasieni* (prof. C. Ivănescu, Păișani); *Poeți porniți din suprarealism: Gelu Naum, Virgil Teodorescu și Al. Lungu* (prof. Vera Druță, Lic. pedagog. Tg.-Jiu); *Direcții și atitudini lirice în poezia feminină a zilelor noastre* (prof. Al. Sichitiu, Tg.-Jiu; *Ecouri simboliste mallarméene și barbiene în poezia contemporană* (prof. D. Bondoc, Novaci); *Orientări spre drama filozofică* (prof. C. Iacov, Țicleni).

★

La *Universitatea „Al. Cuza" din Iași* a avut loc o sesiune științifică închinată aniversării revoluției din 1848 și organizată de Facultatea de istorie și filozofie în colaborare cu Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol" și cu sectorul din Iași al Institutului de studii istorice și social-politice de pe lîngă C.C. al U.T.C. Dintre comunicările prezentate, citățm: *Caracterul unitar al revoluției române de la 1848* (lector V. Russu), *Revoluția de 1848 în Moldova* (conf. dr. Gh. Platon), *Relații trecut-prezent-viitor în concepția generației pașoptiste* (lect. V. Cristian), *Rolul lui Vasile Alecsandri în revoluția de la 1848* (prof. N. Corivan).

★

Facultatea de limbi romanice, clasice și orientale în colaborare cu Facultatea de limba și literatura română, cu Facultatea de filozofie și cu Facultatea de fizică, au organizat, în zilele de 15—16 iunie 1973, în cadrul aniversărilor UNESCO, un *Simpozion dedicat lui Blaise Pascal*, cu prilejul împlinirii a 350 de ani de la naștere. După un cuvînt de deschidere — *Actualitatea lui Pascal* — rostit de prof. dr. doc. Nina Façon, au urmat o serie de comunicări, prezentate vineri 15 iunie și sîmbătă 16 iunie în amfiteatrul Hasdeu, printre care: *Pascal între raționalism și iraționalism* (acad. C. Gulian), *Universul semiotic la Pascal* (prof. dr. Paul Miclău, asist. Anca Peters), *Ironia la Pascal* (prof. dr. Ion Brăescu), *Influența lui Pascal asupra literaturii franceze după romantism* (lect. dr. G. Hanganu), *Dimensiunile „eului" pascalian* (asist. Mihaela Voicu), *Dialectica „figurii" în gîndirea lui Pascal* (asist. C. M. Ionescu), *Ideea unei „logici a inimii" și ecourile ei în axiologia contemporană* (prof. dr. A. Boboc), *Probleme ale limbajului în „Les Pensées"* (asist. Irina Bădescu) etc.

Lucrările simpozionului, urmărite cu mare interes și însoțite de discuții, au fost închise de prof. dr. Paul Miclău.

★

Comisia națională pentru UNESCO, în colaborare cu Biblioteca Centrală Universitară, a organizat, în perioada 16—23 iunie, expoziția *Opera lui Eminescu, Creangă, Re-*

breanu pe meridianele lumii, cuprinzînd cărți, facsimile, fotografii și alte documente. La deschiderea expoziției — care a avut loc în aula BCU — au luat cuvîntul Zoe Dumitrescu-Bușulenga și Al. Piru.

★

Editura Academiei a lansat vineri 22 iunie, la Librăria Eminescu, vol. III din tratatul de *Istoria literaturii române*, realizat sub redacția lui Șerban Cioculescu. Volumul a fost prezentat de acad. Al. Graur, directorul general al Editurii Academiei, și de prof. Șerban Cioculescu.

★

În zilele de 22—23 iunie 1973, a avut loc în Aula Academiei R.S.R. dezbaterea pe tema *Premisele istorice ale înființării Academiei Române*, organizată de Colectivul pentru elaborarea *Istoriei Academiei Române*. Din comunicările înscrise în programul dezbaterii, cităm: *Rolul și locul traducerilor din alte literaturi în instituționalizarea culturii românești* (V. C. Bercescu), *Rolul și locul cărților populare în crearea și dezvoltarea caracterului instituțional al culturii românești* (prof. dr. I. C. Chițimia), *Cadrul intelectual din societatea română în secolul XVIII-XIX* (cercet. Al. Duțu), *Afirmări ale ideologiei literare românești* (G. Ivașcu), *Goleștii și începuturile Academiei Române* (V. Novac, Golești), *Rolul și locul culturii populare în asigurarea specificului național al culturii românești* (dr. Ov. Papadima), *Întrezăriri istorice și științifice în poezia populară românească* (V. M. Ungureanu, Cluj), *Rolul și locul „Gramaticii" lui Ion Heliade Rădulescu în efortul general de constituire a unei științe românești a limbii* (Angela Vasiliu).

★

Institutul de istorie „N. Iorga" și Institutul de studii sud-est europene au organizat în zilele de 25—26 iunie o sesiune științifică pe tema *300 de ani de la nașterea lui Dimitrie Cantemir*. Din programul comunicărilor: *Opera lui Dimitrie Cantemir în cultura română modernă* (dr. Al. Duțu), *Ideile filozofice și social-politice ale lui D. Cantemir* (prof. I. Verdeș), *Tradiție și continuitate în „Hronicul" lui Dimitrie Cantemir* (dr. Ludovic Demény), *Dimitrie Cantemir orientalist* (prof. Aurel Decei), *Date noi despre circulația lucrării lui Cantemir „Divanul sau gîlceava înțeleptului cu lumea"* (dr. Aurelia Ilieș și Marieta Adam).

★

Muzeul literaturii române organizează, începînd cu acest an, o dată pe lună, o seară de evocări literare, *Rotonda 13*. După M. R. Paraschivescu și Lucian Blaga, *Rotonda 13* a evocat, cu concursul prof. Mihai Novicov, Ovidiu Papadima și G. Ivașcu, figura lui George Călinescu.

În colaborare cu Biblioteca Academiei R.S.R., Muzeul literaturii române a deschis în prima jumătate a lunii iunie expoziția *1848 — Literatura revoluției*.

★

În cadrul ședințelor plenare ale Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" au fost prezentate în perioada aprilie-iunie următoarele lucrări: *Un prieten al României — Ramiro Ortiz* (Luminița Beiu-Paladi), *Elegia* (Dinu Pillat) — capitol monografic din lucrarea despre istoria și teoria genurilor literare, realizată de colectivul de teoria literaturii: *Conceptul de liric în secolul XVI* (Nicolae Balotă), fragment din aceeași lucrare; *Jocul în meditația despre poezie a lui Novalis* (Viorica Nișcov).

Literatura Română în străinătate

În ziua de 27 aprilie 1973 a avut loc la Universitatea din Köln (R. F. Germania) conferința prof. univ. Mihai Novicov — *Literatura română în contextul literaturilor europene*. În fața unei numeroase asistențe, conferențiarul a fost prezentat de prof. dr. Greiwe — șeful Institutului de romanistică.

★

„Contemporanul" din 18 mai 1973 publică sub semnătura lui I. Manea o corespondență din Lexington, SUA, referitoare la conferința anuală pentru limbi străine care a avut loc la Universitatea statului Kentucky. *Ken-*

tucky Foreign Language Conference, consacrată limbilor și literaturilor franceză, spaniolă, germană, italiană, scandinave, slave, clasice — a inaugurat în primăvara aceasta o nouă secție — de limbă, literatură și folclor românesc — inițiată și organizată de prof. Michael H. Impey.

Numeroase comunicări și dezbateri, susținute de cercetători și profesori români și străini, au pus în evidență interesul occidentului pentru cultura românească. La secția de literatură română condusă de prof. Dan Grigorescu, au fost prezentate: *O analiză a baladei* **Miorița** (prof. V. C. Bîrsan, Munkato State College — Minnesotta), o analiză a romanului *Pădurea spînzuraților* (Norman Fry, University of Florida), comunicarea *Figurile de stil din poezia lui Alecsandri* (Florin Popescu, prof. oaspete la Portland State University) și *Recente cercetări structurale asupra folclorului românesc* (Paul Vehlivainen, Portland State University).

La secția de folclor au fost prezentate *Obiceiurile românești pentru sărbătorile de iarnă* (Ann Brieleb, University of California), *Cimitirul vesel din Săpînța* (Jan Harold Brunvald, University of UTAH), precum și o comunicare asupra legendelor legate de figura lui Vlad Țepeș (Dracula) — foarte răspîndite în America — susținută de Raymond K. McNelly și Radu Florescu (Boston College), autorii unei cărți pe această temă.

La secția de limbă română a avut loc o dezbatere cu largă participare a unor profesori români și americani, printre care: Eric P. Camp (Chicago), Maria Manoliu (București), Robert Rankin (University of Kansas) și alții.

Un grup de profesori americani au propus crearea unei Asociații de studii românești în S.U.A.

★

Lectoratul de limbă română din Posnan a organizat recent o seară de cultură românească închinată lui Vasile Alecsandri.

★

Dragoș Vrînceanu a fost invitat de Universitatea din Urbino, pentru a ține o serie de prelegeri despre literatura română contemporană. Temele abordate sînt: *Avangarda poetică românească veche și nouă*, *Noi interpretări recente ale poeziei lui Eminescu* și *Privire asupra esteticii teoretice românești*.

★

G. Mihăilă, prof. la Universitatea din București, a fost oaspetele Universităților din Viena și Salzburg, unde a ținut un ciclu de 5 conferințe despre istoria culturii și a limbii române.

★

În cadrul profesoratului *N. Iorga* de studii sud-est europene la Columbia University (New York City), înființat în 1971, prof. Vlad Georgescu a conferențiat despre Gh. Lazăr la Biblioteca română din New York.

★

În cadrul acordului cultural între România și Franța, prof. univ. D. Păcuriu a ținut o conferință la Sorbona despre *Clasicism și tendințe clasice în poezia lui Eminescu*.

★

La invitația Institutului și a Societății de studii sud-est europene din R. F. Germania, prof. dr. doc. Șerban Cioculescu a conferențiat pe 14 iunie la München, cu ocazia aniversării a 300 de ani de la nașterea lui Dimitrie Cantemir, sub egida UNESCO, despre *Divanul sau gîlceava înțeleptului cu lumea sau Giudeful sufletului cu trupul*. La invitația Societății Inter Nationes, prof. Șerban Cioculescu va ține prelegeri și la Düsseldorf, Aachen și Bonn.

Dana Popescu

„Revista de istorie și teorie literară" publică studii și articole privind istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii și folclorului literar. De asemenea, recenzii asupra lucrărilor de știință literară și a publicațiilor de specialitate din țară și din străinătate.

NOTĂ CĂTRE AUTORI:

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale. Autorii au drept la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc. se va trimite pe adresa Comitetului de redacție, Bulevardul Republicii, nr. 73, București.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

În numărul viitor:

- **Articole și studii semnate de:** *Nicolae Balotă, I. C. Chițimia, Ov. S. Crohmălniceanu, Adrian Marino, Ecaterina Mihăilă, Viorica Nișcov, Mihaela Șchiopu.*

- **Noi termeni din Dicționarul de critică literară.** Semnează: *N. Balotă, M. Duță, R. Hîncu, Maria Lamparter, Adriana Mitescu, G. Muntean, M. Novicov, Al. Săndulescu, M. Vasile.*

- **Puncte de vedere** propuse *M. Bucur* **(Semnificația modernă a poemului)** și *M. Novicov.* **(Literatura comparată și slavistica)**

- **Cronica ediției** *(E. Manu);* **texte și documente inedite (Paștele blajinilor,** *Iulia Hașdeu, Slavici, Rebreanu*); **note și comentarii; revista revistelor** („Limbă și literatură", „Revista arhivelor"); **recenzii** de cărți românești și străine; cărți noi; **actualitatea științifică;** reuniuni și congrese în lunile iulie, august și septembrie.

Lei 25

I. 2759.

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Institutul de istorie și teorie literară „George Călinescu"

Revista de istorie și teorie literară

Din sumar:

— Nicolae Balotă: Scriitorul și circulația valorilor în cultura contemporană

— Ov. S. Crohmălniceanu: Vasile Voiculescu

— I. C. Chițimia: Străvechi substrat popular oral și continuitatea în literatura scrisă

— Adrian Marino: Noțiunea de valoare în literatura comparată

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

TOM 22

4

1973

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 22, NR. 4, 1973

IUL. 2005

1 IUL. 2014

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil : AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
Redactor responsabil adjunct : M. Novicov
Membri : ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA
I. C. CHIȚIMIA
OVIDIU PAPADIMA
PAUL CORNEA
AL. SĂNDULESCU
NICOLAE BALOTĂ
STAN VELEA
MARIN BUCUR
ELENA PIRU
GEORGE MUNTEAN
GHEORGHE PIENESCU
Secretar de redacție : BARBU CIOCULESCU

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ paraît 4 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de § 4,— ; FF20. — ; £ 0,10. —

Toute commande de l'étranger sera adressée à Rompresfilatelia, Boîte postale 2001-telex 011631, Bucarest, Roumanie, ou à ses representants à l'étranger. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară revistele se pot procura (direct sau prin poștă) și prin PUNCTUL DE DESFACERE al EDITURII ACADEMIEI, București, str. Gutenberg, 3 bis, Sectorul VI.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Rompresfilatelia, Căsuța poștală 2001-telex 011631, București, Republica Socialistă România, sau prin reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție al „Revistei de istorie și teorie literară".

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
B-dul Republicii nr. 13,
București

I 2759.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

TOMUL 22
Nr. 4, 1973

Revista de istorie și teorie literară

U IAN 2022

Sumar

Studii

Pag.

NICOLAE BALOTĂ, Scriitorul și circulația valorilor în cultura română contemporană. Circulație intraliterară și interliterară a valorilor. 525
OV. S. CROHMĂLNICEANU, Vasile Voiculescu. 539
I. C. CHIȚIMIA, Străvechi substrat popular-oral și continuitate în literatura scrisă. 557
ADRIAN MARINO, Noțiunea de valoare în literatura comparată. 565
MICHAELA ȘCHIOPU, Receptarea neorealismului în România. 571
ECATERINA MIHĂILĂ, Metode noi în critica literară. 587

Dicționar de critică literară

NICOLAE BALOTĂ, MARCEL DUȚĂ, RADU HÎNCU, ADRIANA MITESCU, GEORGE MUNTEAN, MIHAI NOVICOV, DINU PILLAT, AL. SĂNDULESCU, MARIAN VASILE 599

Puncte de vedere

MARIN BUCUR, Semnificația modernă a poemului 613
MIHAI NOVICOV, Literatura comparată și slavistica. 621

Note și comentarii

MIRCEA ANGHELESCU, Din nou despre „Cronica Bălăcenească" 629
MIHAI VORNICU, Heliade și poezia ruinelor. 631
STANCU ILIN, Amintirea lui Ioan Slavici 634
G. PIENESCU, Traduttore — traditore 636
DINUȚA MARIN, N. Iorga și creația populară în revista „Floarea darurilor" 637

Revista revistelor

GEORGE MUNTEAN, Revista arhivelor, 1973. 643
MIHAI NOVICOV, Neohelicon, 1973, 1, 2 645

19702.

Recenzii

DUMITRU VELCIU, *Miron Costin, Interpretări și comentarii*, Ed. Minerva, („Universitas") 1973, *(Mircea Anghelescu);* EUGEN TODORAN, *Eminescu*, Ed. Minerva 1972 *(Gh. Ceaușescu);* GEORGE MUNTEANU, *Hyperion*, 1, *Viața lui Eminescu* Ed. Minerva 1973 *(Gh. Ceaușescu);* ION TALOȘ, *Meșterul Manole. Contribuție la studiul unei teme de folclor european*, Ed. Minerva, 1973 *(Dana Popescu);* CORNELIA ȘTEFĂNESCU, *Momente ale romanului*, Ed. Eminescu, 1973 *(Stan Velea);* LADISLAS GÁLDI, *Contributions à l'histoire de la versification roumaine. La prosodie de Lucian Blaga*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1972 *(Gabriela Duda);* SAȘA PANĂ, *Născut în '02*, Ed. Minerva, 1973 *(Marin Bucur);* ION ZAMFIRESCU, *Panorama dramaturgiei universale*, Ed. Enciclopedică, 1973 *(Pandele Rodica);* A. E. BACONSKY, *Panorama poeziei universale contemporane*, Ed. Albatros, 1973 *(Mihai Novicov);* STUDII RECENTE DE ISTORIA LITERATURII HISPANO-AMERICANE *(Domnița Dumitrescu)* 647

Cărți noi

(M. NOVICOV, LUMINIȚA BEIU-PALADI, MIRCEA ANGHELESCU, DANA POPESCU, NICOLAE MECU) 677

„Editura Albatros" : Literatura de informare pentru tineret *(Virgiliu Ene)* 687

Actualitatea științifică

(GEORGE MUNTEAN) 691

Profilul „Revistei de istorie și teorie literară" 695

TOME 22
N° 4, 1973

Revue d'histoire et de théorie littéraire

Sommaire

Études

Page

NICOLAE BALOTĂ, L'écrivain et la circulation des valeurs dans la culture roumaine contémporaine. Circulation intra- et inter littéraire des valeurs 525
OV. S. CROHMĂLNICEANU, Vasile Voiculescu. 539
I. C. CHIȚIMIA, Ancien substrat populaire-oral et continuité dans la littérature écrite. 557
ADRIAN MARINO, La notion de valeur dans la littérature comparée. 565
MICHAELA ȘCHIOPU, La réception du néo-réalisme en Roumanie 571
ECATERINA MIHĂILĂ, Nouvelles méthodes dans la critique littéraire. . . 587

Dictionnaire de critique littéraire

NICOLAE BALOTĂ, MARCEL DUȚĂ, RADU HÎNCU, ADRIANA MITESCU, GEORGE MUNTEAN, MIHAI NOVICOV, DINU PILLAT, AL. SĂNDULESCU, MARIAN VASILE 599

Points de vue

MARIN BUCUR, Signification moderne du poème. 613
MIHAI NOVICOV, La littérature comparée et les études slaves 621

Notes et commentaires

MIRCEA ANGHELESCU, Encore sur la „Chronique des Bălăceanu" 629
MIHAI VORNICU, Heliade et la poésie des ruines 631
STANCU ILIN, Le souvenir de Ioan Slavici 634
G. PIENESCU, Traduttore—traditore 636
DINUȚA MARIN, N. Iorga et la création folklorique dans la revue „Floarea darurilor". 637

Revue des revues

GEORGE MUNTEAN, Revista arhivelor (Revue des archives), 1973 643
MIHAI NOVICOV, Neohelicon, 1973, 1, 2,. 645

Comptes rendus

DUMITRU VELCIU, Miron Costin, *Interprétations et commentaires*, Ed. Minerva, 1973 („Universitas") *(Mircea Anghelescu)*; E. TODORAN, Eminescu, Ed. Minerva, 1972 *(G. Ceauşescu)*; GEORGE MUNTEANU, *Hyperion*, Ed. Minerva, 1973 *(G. Ceauşescu)*; ION TALOŞ, *Le Maître Manole. Contribution à l'étude d'une thème folklorique*, Ed. Minerva, 1973 *(Dana Popescu)*; CORNELIA ŞTEFĂNESCU, *Moments du roman*, Ed. Eminescu, 1973 *(Stan Velea)*, LADISLAS GÁLDI, *Contributions à l'histoire de la versification roumaine. La prosodie de Lucian Blaga*, Budapeste, Akadémiai Kiadó, 1972 *(Gabriela Duda)*; SAŞA PANĂ, *Né en '02*, Ed. Minerva, 1973 *(Marin Bucur)*; ION ZAMFIRESCU, *Panorama de la littérature dramatique universelle*, Ed. Enciclopedică, 1973 *(Pandele Rodica)*; A. E. BACONSKY, *Panorama de la poésie universelle contemporaine*, Ed. Albatros, 1973 *(Mihai Novicov)*; *Etudes récentes d'histoire de la littérature hispano-américaine (Domniţa Dumitrescu)* 647

Livres nouveaux

(M. NOVICOV, LUMINIŢA BEIU-PALADI, MIRCEA ANGHELESCU, DANA POPESCU, NICOLAE MECU) 677
Ed. «Albatros»: Littérature d'information pour la jeunesse *(Virgiliu Ene)* 687

Actualité scientifique

(GEORGE MUNTEAN) 691
Le profil de la «Revista de istorie şi teorie literară» (Revue d'histoire et de théorie littéraire) 695

ТОМ 22
№ 4, 1973

Журнал по истории и теории литературы

Содержание

Стр.

Исследования

НИКОЛАЕ БАЛОТЭ, Писатель и обращение ценностей в современной румынской культуре. Внутреннелитературное и межлитературное обращение ценностей 525
ОВ. С. КРОХМЭЛНИЧАНУ, Василе Войкулеску 539
И. К. КИЦИМИЯ, Древний устный народный субстрат и преемственность в письменной литературе 557
АДРИАН МАРИНО, Понятие ,,ценности'' в сравнительной литературе 565
Михаела Шкиопу, Восприятие неореализма в Румынии 571
ЕКАТЕРИНА МИХАИЛЭ, Новые методы в литературной критике . . . 587

Словарь литературно-критических терминов

НИКОЛАЕ БАЛОТЭ, МАРЧЕЛ ДУЦЭ, РАДУ ХЫНКУ, АДРИАНА МИТЕСКУ, ДЖОРДЖЕ МУНТЯН, МИХАЙ НОВИКОВ, ДИНУ ПИЛЛАТ, АЛ. СЭНДУЛЕСКУ, МАРИАН ВАСИЛЕ 599

Точки зрения

МАРИН БУКУР, Современное осмысление поэмы 613
МИХАЙ НОВИКОВ, Сравнительная литература и славистика . 621

Заметки и комментарии

МИРЧА АНГЕЛЕСКУ, Снова о ,,Бэлэчанской летописи'' 629
МИХАЙ ВОРНИКУ, Элиаде и поэзия развалин 631
СТАНКУ ИЛИН, Памяти Иоана Славича 634
Г. ПИЕНЕСКУ, Traduttore—traditore 636
ДИНУЦА МАРИН, Н. Иорга и народное творчество в журнале ,,Флоаря дарурилор'' 637

Журнал журналов

ДЖОРДЖЕ МУНТЯН, Журнал архивов, 1973 643
МИХАЙ НОВИКОВ, Неохеликон, 1973, 1—2 645

Рецензии

ДУМИТРУ ВЕЛЧУ, *Мирон Костин*, Разборы и комментарии, Изд. ,,Минерва'', (,,Universitas ''), 1973 *(Мирча Ангелеску)*; Е. ТОДОРАН, *Эминеску*, Изд. ,,Минерва'', 1972 *(Г. Чаушеску)*; ДЖОРДЖЕ МУНТЯН, *Гиперион, 1, Жизнь Эминеску*, Изд. ,,Минерва'', 1973 *(Г. Чаушеску)*; ИОН ТАЛОШ, *Мастер Маноле, Вклад в исследование фольклорной темы*, изд. ,,Минерва'' 1973 *(Дана Попеску)*; КОРНЕЛИЯ ШТЕФЭНЕСКУ, *Нэостаси романа*, Изд. ,,Эминеску'', 1973 *(Стан Веля)*; ЛАДИСЛАВ ГАЛДИ, Contributions à l'histoire de la versification roumaine. La prosodie de Lucian Blaga (К вопросу об истории румынского стихосложения. Прозодия Лучиана Благи), Будапешт, Издание Академии Наук, 1972 *(Габриэла Дуда)*; САША ПАНЭ, *Рожденный в 1902-ом*, Изд. ,,Минерва'', 1973 *(Марин Букур)*; ИОН ЗАМФИРЕСКУ, *Панорама всемирной драматургии*, Энциклопедическое издательство, 1973 *(Панделе Родика)*; А. Е. БАКОНСКИ, *Панорама современной всемирной поэзии*, Изд. ,,Альбатрос'', 1973 *(Михай Новиков)*; СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ИСТОРИИ ГИСПАНО-АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ *(Домница Думитреску)* 647

Новые книги

(М. Новиков, Луминица Бейю-Паладе, Мирча Ангелеску, Дана Попеску, Николае Меку) 677
ИЗДАТЕЛЬСТВО «АЛБАТРОС»: Литература для информации молодежи *(Вирджилиу Ене)* 687

Научная жизнь

(ДЖОРДЖЕ МУНТЯН) 691
Профиль «Журнала по истории и теории литературы» . . 695

Scriitorul şi circulaţia valorilor în cultura română contemporană

Circulaţia intraliterară şi interliterară a valorilor

Nicolae Balotă

1. *Preambul.* Nici o literatură nu se dezvoltă în vas închis. O arie literară este un cîmp de forţe în permanentă modificare a raporturilor interne şi externe. Circulaţia valorilor are un dublu sens, după cum considerăm relaţiile din interiorul spaţiului literar naţional sau cele prin care acest spaţiu comunică cu literatura universală.

Literatura ca şi artele secolului al XX-lea au cunoscut, deopotrivă, manifestările unor tendinţe sau mişcări iconoclaste şi iconolatre. Cultul operelor sau, mai general, al valorilor aparţinînd trecutului, s-a întîlnit (uneori în perimetrul aceluiaşi curent) cu reprobarea destructivă a unor valori sau a unor modalităţi artistice, şi chiar a artisticului ca atare.

Diverse simptome ale iconolatriei sau iconoclastiei literar-artistice pot fi relevate în literatura română din prima jumătate a secolului nostru. Dar pe planul — programatic sau realizat — în concret — al circulaţiei valorilor literare, în spaţiul literar românesc, conflictul cel mai semnificativ nu este acela care opune apologia şi negarea valorilor. Prin transpunerea în condiţiile din primele decenii ale acestui secol a unei opoziţii pe care — sub diferite forme — a cunoscut-o veacul trecut, conflictul care a marcat literatura română, îndeosebi în anii dintre cele două războaie, este acela al „tradiţionalismului" şi al „modernismului". Întrucîtva schematic putem afirma că dacă prima din aceste poziţii privilegia o circulaţie internă a valorilor *intraliterare* (comunicarea cu operele, ideile, într-un cuvînt, cu fondul autohton), a doua propunea o circulaţie a valorilor *interliterare* (comunicarea cu fondul universal şi, îndeosebi, cu acela al literaturii şi artelor moderne).

Înainte de a analiza anumite momente ale conflictului — acum istoric — care a opus *tradiţionalişti* şi *modernişti*, trebuie să remarcăm, drept un fenomen caracteristic pentru evoluţia literelor şi artelor române din zilele noastre, stingerea acestui conflict în ultimul pătrar de veac. Asistăm la abolirea poziţiilor extremiste, la o sinteză a *tradiţiei* şi a *modernului*.

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 4, p. 525—537, Bucureşti, 1973

O viitoare istorie a culturii române din secolul nostru va înregistra, fără îndoială, într-un important capitol, dublul proces la care participăm : pe de o parte, reconsiderarea tradiţiilor naţionale, încorporarea lor în conştiinţa vie, actuală, în creaţia literară-artistică a prezentului, pe de altă parte o deschidere nouă spre valorile universale. Firește, nu asistăm doar la o inventariere a unui tezaur autohton, nici la o simplă luare de contact cu literatura şi arta universală. Caracteristică pentru conştiinţa literară a prezentului este recunoaşterea faptului esenţial că o cultură în plină expansiune are nevoie de o revificare permanentă a rădăcinilor ei, ca şi de o deschidere spre universul culturii. Înstrăinarea unei literaturi de specificul ei naţional, ca şi închiderea ei în sine, orgolios autarhică, sînt primejdioase. Pe planul circulaţiei valorilor există, am putea spune, o comunicare necesară între naţional şi universal. Artistul este situat la o confluenţă a valorilor.

2. *Sincronismul şi circulaţia valorilor.* O fundamentare teoretică, în speţă sociologică, a raporturilor dintre cultura naţională şi cea universală, a fost propusă de E. Lovinescu, în lucrarea sa *Istoria civilizaţiei moderne*[1], sub formula *sincronismului* sau a *interdependenţei.*

Civilizaţia contemporană, consideră criticul, s-a dezvoltat sub regimul interdependenţei vieţii materiale şi morale. Valorile, respectiv bunurile şi ideile (la care se referă îndeosebi E. Lovinescu) circulă pe plan social. Această circulaţie este reglementată prin legea *sincronismului.* Ştim că, teoretic, ea era fundată pe legea *imitaţiei* a lui Gabriel Tarde, fără să constituie, cum se afirmă uneori, o simplă aplicaţie a acesteia la viaţa culturală, literar-artistică[2]. Deloc hegeliană, cum a fost caracterizată alteori, legea *sincronismului* presupune, totuşi, asimilarea unor teze ale filozofiei romantice a istoriei. E. Lovinescu utilizează, astfel, în explicitarea ideilor sale, formele care corespund termenilor *Zeitgeist* şi *Volksgeist.* El vorbeşte, astfel, despre un „spirit al veacului" sau secolului şi despre un „spirit al rasei", înţelegînd prin „rasă", poporul.

E adevărat că, elinist şi latinist de marcă, E. Lovinescu preia termenul „spirit al veacului" de la Tacit, care foloseşte vocabula saeculum[3] în acest sens. Nu este, însă, exclus ca, sub forma *Zeitgeist,* criticul român să fi întîlnit adeseori teza unui spirit al timpului pe care şi artistul sau omul politic este chemat să-l transpună în viaţă, în opera lui Jakob Burckhardt. Astfel istoricul elveţian, declarînd că nu vrea să laude ori să blameze pe purtătorii de cuvînt ai timpului său (filozofi, literaţi, personalităţi ale vieţii publice) îi *judecă* atunci cînd le pretinde să se supună imperativelor timpului, să asculte de acel *Zeitgeist* care s-a mani-

[1] Publicată în trei volume, cu subtitlurile respective : *Forţele revoluţionare,* Ed. Aurora, Bucureşti 1924 ; *Forţele reacţionare,* id., 1925 ; *Legile formaţiei civilizaţiei române moderne,* id., 1925 ; reeditate într-un singur volum, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1972.

[2] G. Tarde (*Les Lois de l'imitation,* 1890, şi La *Logique sociale,* 1895) propunea mai curînd o lege a diseminării unei inovaţii decît a sincronizării prin comunicare a valorilor social-culturale. În mecanismul imitaţiei, el preconiza existenţa unei forţe care „semble pousser chaque découverte ou chaque invention même la plus futile, y compris chaque innovation individuelle, même la plus insignifiante, à se disseminer dans tous le champ social indéfiniment agrandi".

[3] Tacit, *De origine et situ Germaniae,* 19.

festat prin revoluţii. În numeroase texte din *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, istoricul culturii Renaşterii italiene, ca şi al culturii eline susţine teza antitradiţionalistă şi „modernistă" (în spiritul liberalismului burghez din secolul al XX-lea), după care a încerca să restaurezi trecutul, după ce a fost abolit asemenea Bastiliei, înseamnă a te opune unui *Zeitgeist* care se va dovedi mai puternic şi te va zdrobi, căci el îşi realizează propriul adevăr, în mod implacabil. O idee similară prezidează acea geneză a civilizaţiei române moderne pe care o descrie E. Lovinescu în lucrarea sa. Un proces ireversibil îşi urmează cursul, în lumea modernă, proces care pe planul societăţii şi al culturii române s-a manifestat încă în secolul trecut, prin modernizarea acesteia pe calea revoluţionară deschisă îndeosebi de generaţia de la 1848. La baza acestui proces stă, însă — după Lovinescu — necesara interdependenţă, sincronismul civilizaţiei moderne, atît morale cît şi materiale. Revoluţia de la 1848 ar fi fost rodul unei „contagiuni ideologice", rezultatul transpunerii în ţările române a ideilor umanitare şi sociale ale Occidentului. Adoptînd valorile occidentale, paşoptiştii au acţionat în sensul determinismului social, în spiritul epocii. Căci caracteristica timpurilor moderne e tendinţa de generalizare şi de uniformizare a obiceiurilor şi a instituţiilor.

Dar legea *sincronismului* ne interesează aici doar ca un mecanism presupus al circulaţiei valorilor. În acest sens, Lovinescu nu consideră că simpla imitaţie (deci un mecanism al *repetiţiei*) poate să justifice difuzarea valorilor culturale. Partizanul „modernismului", adversarul declarat al diverselor tendinţe tradiţionaliste (neosămănătorism, neoconservatorism, neojunimism, gîndirism), recunoaşte, pe lîngă actul preluării, altul mai important al prelucrării în spiritul poporului (al „rasei", spune el), conform specificului naţional. Iată un text elocvent, în această privinţă : „Mecanismul oricărei imitaţii revoluţionare se descompune (...) în două elemente esenţiale : în transplantarea integrală a invenţiei şi apoi în prelucrarea ei prin adaptări succesive la spiritul rasei. Cum numărul „invenţiilor" unui popor este foarte limitat şi uneori inexistent, pe cînd numărul imitaţiilor adaptate poate fi nelimitat, rezultă, pe de o parte, că a imita este felul cel mai obişnuit de a fi original, iar pe de alta că rasa are un rol important în formaţia civilizaţiilor. Trecînd de la un mediu etnic la altul, ideea se refractă : unghiul de refracţie constituie originalitatea fiecărui popor"[4].

Firește, în 1973 nu se mai poate susţine ideea pe care, în 1925, o exprima E. Lovinescu drept argument împotriva tradiţionaliştilor, şi anume că, din lipsa studiilor asupra vechii culturi române, nu se poate stabili „o bază tradiţională, din care ar fi putut ieşi, pe calea creşterii organice, o pictură, o muzică, o arhitectură, o ştiinţă, o filosofie românească...Soluţia de continuitate faţă de trecutul imediat era, prin urmare, în ordinea lucrurilor, şi n-a fost ocolită de nici un stat aflat în situaţia noastră. O cerea sincronismul vieţii morale şi economice a unei Europe nivelatoare"[5]. Aşadar, Lovinescu neagă existenţa unui temei al tradiţionalismului, uneori chiar prin argumente falacioase (de ex.: „tradiţionalismul

---

[4] E. Lovinescu, *Istoria civilizaţiei române moderne*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1972, p. 426.

[5] *Ibid.*, p. 464.

presupune existența unei epoci clasice..."[6]). Pentru el, circulația valorilor culturale este precumpănitor (deși nu exclusiv) *interliterară*. Sursele *interliterare*, pe care le caută sau crede că le descoperă tradiționalismul sînt refuzate[7]. Și totuși, criticul nu neagă existența factorilor care contribuie la universalizarea specificului național. Fondul autohton nu poate fi neglijat și ceea ce E. Lovinescu condamnă cu vehemență este limba literară artificială, „autohtonizată", abuzul de elemente arhaizante, masca tradiționalistă. În activitatea sa critică, el s-a străduit să întărească ceea ce s-ar putea numi un simț al contemporaneității artistului. Convins, după cum afirmă — că „trăim (...) solidar și sincron în structura vieții europene"[8], că sincronismul ori interdependența sînt o necesitate ineluctabilă în circulația modernă a valorilor, el a militat aducerea în prezent a artistului, pentru prezența sa în contemporaneitate.

3. *Mutația valorilor estetice.* Dacă în universul axiologic al unei civilizații E.Lovinescu observa o circulație a valorilor reglementată prin legea sincronismului sau interdependenței, el nega posibilitatea unui transfer autentic al valorilor (și îndeosebi al celor estetice) între civilizații deosebite. Teoria pe care Oswald Spengler o susținea, în *Untergang des Abendlandes*, privitor la imposibilitatea comunicărilor între culturi, la ermetismul propriu oricărei culturi, pare să fie respinsă de criticul român, care recunoștea „o interpenetrație și fecundare între popoare". În realitate, această interpenetrație era admisă de el numai între popoare trăind sincron. Ceea ce neagă de fapt Lovinescu nu este transmiterea operelor, a bunurilor între civilizații din epoci diferite. Teza sa — expusă în volumul al V-lea din *Istoria literaturii române contemporane* (*Mutația valorilor estetice. Concluzii*) — întemeiată pe istoria variațiilor sensibilității estetice, admite o supraviețuire a unei civilizații în normele, legile, credințele, concepțiile, structurile economice, social-politice, sau în operele ei de artă. Nu însă și în trăirea autentică a acestor credințe, concepții, experiențe estetice etc. Amendament esențial în ce privește circulația, în civilizații diferite, a valorilor, *în esența lor*. Artistul, criticul sau istoricul de artă nu pot aprehenda decît acele fenomene estetice care aparțin propriei lor culturi artistice. De fapt, legea *contemporaneității* unei culturi domină, în egală măsură, cele două teze lovinesciene: *sincronismul* și *mutația valorilor estetice*.

Există în cosmosul valoric al unei opere o parte perisabilă, alta durabilă. Ceea ce rămîne este o schemă abstractă, ideațională. Ceea ce piere este tocmai valoarea estetică a operei. „Odată cu timpul — afirmă Lovinescu — ,partea vie, palpitul operei de artă se scutură, lăsîndu-i mai mult sau mai puțin numai scheletul, schema ideologică; firele directe ale

---

[6] *Ibid.*, p. 465.

[7] Deși recunoaște rolul tradiției ca „un principiu creator de viață", E. Lovinescu condamnă tradiționalismul care: „nu poate fi decît sau un fenomen de istorism, explicabil prin pasiunea cu care specialiștii studiază formele trecutului, sau de romantism social și poetic, prin prisma căruia scriitorii privesc de obicei formele vieții revolute, sau de evoluționism științific aplicat neștiințific la societăți ce nu au o altă dezvoltare, sau mai ales o puternică armă de luptă a inadaptabililor împotriva mersului firesc al societății noastre" (E. Lovinescu, *op. cit.*, p. 465).

[8] E. Lovinescu, *op. cit.*, p. 399.

intuiției estetice rupîndu-se, peste prăpastia timpului trebuie să aruncăm, cu multă trudă și erudiție, punțile cunoașterii intelectuale și istorice. Fenomenul pur estetic tinde să devină un fenomen cultural, care nu poate fi înțeles și nu-și capătă clar semnificația decît ca semn estetic al unei civilizații, ca manifestare a unei sensibilități de mult dispărute, ale cărei vestigii urmează să le studiem în complexul tuturor fenomenelor esențiale ce determină acea civilizație"[9]. În afirmarea atît de netă a imposibilității sesizării „fenomenului pur estetic" aparținînd unei civilizații străine, observăm confluența sentimentului relativității estetice cu adversitatea împotriva oricărei poziții tradiționalist-paseiste. Lovinescu pledează și în *Mutația valorilor estetice* pentru „modernism".

Pare ciudat că tocmai clasicistul Lovinescu, traducătorul lui Homer, al lui Virgiliu, al lui Horațiu și Tacit să refuze modernilor capacitatea de a intui valoarea clasicilor. Refuzul se adresa însă, în primul rînd, tradițiilor artificioase, istorismului, epigonismului clasicist. Mutația valorilor estetice semnifică o ruptură în circulația valorilor, o „iremediabilă prăpastie estetică"[10], peste care nu se pot arunca decît punțile intelectuale ale erudiției, ale cunoștințelor istorice, deci ale cunoașterii raționale, nu și a celei sensibile. De aceea, mărturisește el : „Dacă din primii ani am renunțat de a mă consacra exclusiv domeniului literaturii clasice, n-am făcut-o din îndemnuri de actualitate, ci din convingerea incapacității sufletului modern de a se identifica formelor de artă perimate. Studiul antichității, după cum am spus, reprezintă o nobilă necesitate spirituală de a ne proiecta în trecut, din insuficiența fanteziei de a se proiecta în viitor într-o țară utopică"[11]. Ceea ce elinii denumeau prin *thaumaston*, admirația operelor, uimirea pe care o provoacă nu poate suplini un necesar *enthousiasmos*, entuziasmul estetic al sensibilității mișcate :„. . .admirația operelor de artă ale trecutului nu se identifică prin urmare cu plăcerea estetică".

Iată, așadar, o concepție „modernistă". Și totuși, cu toată opoziția sa față de „tradiționalism", E. Lovinescu include *datul* tradiției în sfera artisticului, așa cum îl concepea el. Acest *dat* e constituit prin fondul etnic, este un dat al „rasei" (recte al poporului). Etnicul condiționează esteticul, cum arată criticul : „A te concepe în afară de rasă este un caz de bovarism, posibil în teorie, dar contrazis în practica celor mai elementare manifestări sufletești și cu atît mai mult în artă. În acest sens, etnicul este o condiție a esteticului, care purcede de la o sensibilitate mlădiată de biologie și de determinismul istoric și realizată într-un material verbal, el însuși depozitarul milenar al psihei colective"[12].

Dar, după cum „modernistul" E. Lovinescu nu se poate dispensa cu totul de valorile tradiției, tot astfel „tradiționalistul" Ion Pillat nu poate exclude valorile modernității.

4. *Tradiția în spiritul modern.* Pledoaria lui Ion Pillat pentru cultivarea valorilor tradiționale își are justificarea în teza sa privind organicita-

---

[9] E. Lovinescu, *Ist. lit. rom. contemporane — Mutația valorilor estetice*, Ed. Aurora, București, 1929, p. 52.

[10] *Ibid.*, p. 80.

[11] *Ibid.*, p. 79—80.

[12] *Ibid.*, p. 292.

tea poeziei. Căci, în mod esențial, tradiția este viața organică, este supraviețuire ori resurecție. Într-un text radiodifuzat, cu titlul *Ce e Poezia?*[13], poetul „tradiționalist", fără să amintească termenul „tradiție", vorbește despre caracterul organic al poeziei. De fapt, el pune problema tradiției, în eseurile *Tradiție și inovație* sau *Sufletul irlandez în poezie*, pornind de la aspectul dublu, dilematic, al vieții organice. Sînt, după Pillat, două feluri de vieți : „una mai adîncă, originală, autohtonă, căci se confundă cu însuși sufletul profund, cu sufletul etnic, cealaltă superficială, împrumutată, trăită la suprafața conștiinței, oarecum periferică și străină eului adevărat"[14]. Din această dualitate a vieților derivă două tradiții posibile, o tradiție vie, dinamică, creatoare, comprehensivă, corespunzînd vieții adînci și o tradiție moartă, statică și sterilă. Dar, în termenii lui Pillat, doar una din acestea merită denumirea de *tradiție*, cealaltă reprezentînd *tipicul*. Felul în care este prezentată această dualitate a vieții amintește dualitatea bergsoniană a duratei mecanicului, ori opoziția între „suflet" și „spirit", a lui Ludwig Klages, ca și a dualiștilor din prima jumătate a secolului nostru. Tradiția vie e o realitate organică, cea moartă constituie un formalism abstract din raportul evanghelic între litera care ucide și spiritul care vivifică.

Imaginea unui Pillat tradiționalist a fost adeseori propusă în opoziție cu modernismul altor poeți ori tendințe poetice ale timpului. Această bipolaritate, tradiționalism-modernism, ar trebui discutată mai de aproape. S-ar vedea că opoziția se întemeiază, îndeobște, pe false concepte literare, lipsite de validitate categorială. E suficient să ne gîndim la lărgimea, la elasticitatea acestor noțiuni în perspectiva lui Pillat, unul din puținii scriitori care au meditat cu adevărat asupra tradiției și modernității. După cum separă o tradiție autentică de una falsă, tot astfel Pillat distinge *spiritul modern* și *modernismul*. Spiritul modern se completează, comunică cu tradiția vie, pe cînd *tipicul* poate fi identificat cu *modernismul*, ca structură ambele fiind fenomene morbide, „unul de osificare senilă, altul de excrescență infantilă"[15]. Tipicul și moda sînt deopotrivă reprobabile. Cu adevărat, revoluționarii artelor sînt vivificatorii tradiției. „De cîte ori un scriitor autentic încearcă să revoluționeze literatura epocii sale, ajunsă prin cristalizarea epigoniilor la un punct mort al vieții și al creației artistice — acest novator nu face, de fapt, decît să revină de la o tradiție moartă la o tradiție vie..."[16]. Un Baudelaire, un Claudel sau un Valéry, considerați de contemporanii lor imitatori drept revoluționari, sînt adevărații păstrători ai tradiției. Pillat nu e nicidecum adeptul poeziei care mumifică tradițiile, credințele, folclorul, care repetă șabloane, imitațiile epigonilor, dar, de asemenea, consideră avangarda modernistă drept o ariergardă. Ca și Eliot, care în celebrul eseu *Tradiția și talentul individual* insista asupra efortului de a *obține* tradiția, care nu se poate moșteni în mod pasiv, tot astfel Pillat leagă tradiția de inovație : „Mărimea unui poet se poate măsura în puterea lui de a întineri și de a duce mai departe, scoțînd-o din litera moartă a cărților și transplantînd-o în sufletul viu al vremii, tradiția literară a nației sale"[17].

[13] Publicat în „Vremea", 18 ianuarie 1942.
[14] Ion Pillat, *Tradiție și inovație*, în *Tradiție și literatură*, Ed. Casa Școalelor, 1943, p. 7.
[15] *Ibid.*, p. 11.
[16] Ion Pillat, *Portrete literare*, Ed. pt. lit. univ., București, 1969, p. 299.
[17] *Ibid.*, p. 178.

Tradiția este, astfel, revenire necontenită la o sursă vie, revenire la origine, reintegrare în cosmos. Mari poeți — Yeats, Rilke, Valéry — au înțeles în diverse chipuri o asemenea revenire, dar cu toții sînt integrați într-o tradiție. Poezia lor este în sensul cel mai înalt organică.

Din această organicitate esențială a poeziei decurge apartenența ei la un organism etnic, specificitatea ei națională. Într-un interesant eseu despre *Sufletul irlandez în poezie*, Pillat schițează o tipologie a Poetului. Sînt două tipuri de poeți : unii „în care vibrează direct sufletul nației sale" și alții care între sufletul național și propria lui emoție „așează o expresie artistică nouă și individuală"[18]. Ambele categorii pot să se revendice de la o tradiție : cea dintîi, de la aceea folclorică, ceilalți, de la o tradiție literară cultă (Burns, Șevcenco sînt exemplari pentru prima categorie, Platon, Mallarmé pentru cea de a doua). Dar sînt și rare figuri sintetice, acei poeți care izbutind să se identifice cu sufletul neamului lor, creează o operă *nouă*. Irlandezul William Butler Yeats este un asemenea poet care dă viață nouă tradiției, e *specific* și *nou*. El nu imită, nu inovează în deșert.

Asemenea poeți realizează universalul în național; coborînd la rădăcinile etnicității lor, revelează universal-umanul. Tradiția e specific națională. Iar specificul este cel care conferă autenticitatea și, în cele din urmă, paradoxal, universalitate unei opere. Astfel, „o poezie nu poate fi internațională, adică interesantă pentru celelalte popoare, decît în măsura în care se realizează național, în măsura în care ajunge să redea valabil și pentru alții adîncimile propriului său suflet etnic, cu toate armoniile sale specifice"[19].

5. *Literatura națională în circuitul literaturii universale.* La 1 februarie 1827, Goethe îi spunea lui Eckermann : „... Umanitatea ar avea mare nevoie de valori pozitive care să se transmită din generație în generație". Ceea ce marele weimarian numea „tradiție" era constituit din aceste „valori pozitive", bunuri venerabile care reunesc ceea ce este despărțit, reintegrează ceea ce este rupt și separat. În tinerețea lui Goethe, „geniile" au declarat război tradiției sclerozate; tradiția și originalitatea păreau că se exclud. În anii de plenitudine ai maturității sale, el afirma însă că artistul împlinit nu poate fi decît acela „care ar avea suficientă perseverență, ardoare și abnegație pentru a asimila în întregime tradiția, și care ar păstra suficientă energie și curaj pentru a da naturii sale originale o dezvoltare autonomă și a elabora în felul său alimentele diverse cu care se va fi nutrit"[20].

În studiul său *Formarea ideii de literatură universală*[21], Tudor Vianu trecea în revistă avatarurile ideii de literatură universală în Europa, oprindu-se îndeosebi asupra secolului al XVIII-lea (cursul lui La Harpe) și asupra „bătăliei shakespeariene". Știm, mai ales din lucrările lui Karl Vossler[22], că expresia „literatură universală" se răspîndise încă înainte

---

[18] *Ibid.*, p. 299.

[19] *Ibid.* p. 316.

[20] Text citat de Ernst-Robert Curtius, în eseul *Eléments de l'univers de Goethe*, din *Essais sur la littérature européenne*, Grasset, Paris, 1954, p. 72.

[21] Publ. în „Revista de filologie română și germanică", 1953, nr. 1—2, republ. în Tudor Vianu, *Studii de literatură universală și comparată*, Ed. Acad. București, 1963.

[22] Karl Vossler, *Nationalliteratur und Weltliteratur*, în *Zeitwende*, 1928.

de Goethe. Vianu arată că noţiunea se formează în perioada dintre Voltaire şi Goethe. Descoperirea — în epoca preromantică şi romantică — a literaturilor medievale în limbile vulgare, a literaturilor nordice, a folclorului european, ca şi a literaturilor orientale, a contribuit la lărgirea „universului literar", ca şi a spaţiului artistic. Lessing şi Herder, fraţii Schlegel în Germania, au promovat ideea literaturii universale înaintea lui Goethe, care a găsit o formulă fericită proclamînd naşterea ei.

Declaraţia pe care Goethe i-o face lui Eckermann, la 27 ianuarie 1827, privitor la „*Weltliteratur*", este îndeobşte cunoscută. Ea a dobîndit un caracter festiv, constituind un act de naştere al „literaturii universale". Olimpianul din Weimar ia tonul grav al augustelor sentinţe : „Se vesteşte epoca literaturii universale şi fiecare trebuie să contribuie pentru ca epoca aceasta să se instaureze cît mai curînd". Eckermann mai consemnează spusele lui Goethe privitoare la faptul că poezia a devenit „un bun al întregii umanităţi", şi că „a sosit vremea literaturii universale, în timp ce literatura naţională nu mai însemnează astăzi mare lucru".

O asemenea declaraţie nu trebuie înţeleasă ad litteram. E interesant de remarcat că proclamaţia lui Goethe se face într-o epocă în care se petrece marele fenomen istoric al deşteptării conştiinţei naţionale la diferitele popoare. În mod evident, pe măsură ce specificul naţional al unui popor este pus în lumină şi valoare, în operele reprezentative ale culturii sale, el se poate raporta mai rodnic la specificul naţional al altor popoare. Iar raportarea înseamnă interrelaţie în sînul unui univers cultural. În *Manifestul comunist*, Marx şi Engels au confirmat existenţa unei literaturi universale ca un simptom caracteristic al timpurilor noi : „În locul vechilor izolări locale şi naţionale se dezvoltă schimbul mondial, dependenţa naţiunilor una de alta. Şi ceea ce este adevărat pentru producţia materială este tot atît de adevărat pentru producţia intelectuală. Creaţiile intelectuale ale unei naţiuni devin proprietatea comună a tuturor. Îngustimea şi exclusivismul naţional devin pe zi ce trece tot mai cu neputinţă, din numeroasele literaturi naţionale şi locale se formează o literatură universală".

Text esenţial. E condamnată ca desuetă izolarea culturii, este promovată interrelaţia lor în baza interdependenţei existente în realitate. „Îngustimea" şi „exclusivismul" trebuie să facă loc unei largi viziuni culturale. În accepţiunea sa marxistă, conceptul de literatură universală cuprinde în sfera sa totalitatea literaturilor naţionale, ca şi ansamblul acelor creaţii valoroase ale diferitelor literaturi naţionale care, biruind spaţiul şi timpul, au intrat în patrimoniul cultural al omenirii întregi. Putem înţelege acest termen şi ca o sumă a asemănărilor dintre literaturile naţionale al căror proces evolutiv prezintă identităţi şi paralelisme de stil, teme şi mijloace.

Umanismul ideii goetheene, căreia clasicii marxism-leninismului i-au dat girul lor, este evident. De fapt, cum au arătat comentatorii lui Goethe (îndeosebi profesorul elveţian Fritz Strich, în *Goethe und die Weltliteratur*), pentru el literatura universală era un mediu prielnic, mijlocind între feluritele literaturi naţionale. În literatura universală se produce schimbul între bunurile şi valorile acestor literaturi. Literatura universală cuprinde — în sens goetheian — tot ce ajută popoarele să se cunoască reciproc pe cale literară, să se judece, să se preţuiască şi

să se tolereze, tot ceea ce prin literatură le apropie şi le leagă. Gustul secolului nostru pentru culturile îndepărtate în timp şi spaţiu este un semn al lărgirii conştiinţei receptive a omului pînă la dimensiuni planetare.

Unul dintre cele mai importante procese care s-au desfăşurat şi continuă să se desfăşoare în cultura română este acela al valorificării moştenirii culturale. Îndeosebi în ultimii ani, au fost puse în circulaţie, după criterii ştiinţifice, filtrate cu ajutorul spiritului critic, operele constituind tradiţia naţională a literaturii şi artei româneşti. Un fapt tot atît de însemnat petrecut pe tărîm cultural este deschiderea — nu mai puţin critic valorizatoare — spre un larg univers al literelor şi artelor. O activă politică a traducerilor, ca şi înmulţirea studiilor critico-istorice au făcut să putem afirma azi că nici una din marile valori ale culturii universale n-au rămas străine de conştiinţa literar-artistică românească din zilele noastre. Nimic din ceea ce s-a săvîrşit vreodată nu ne e cu desăvîrşire străin, chiar dacă aceasta nu implică aprecierea valorică a tuturor operelor create. Aria culturală în care ne preumblăm este mai vastă decît a fost vreodată în trecut, şi sîntem deschişi ca nişte exploratori ai spiritului, pentru a recepta orice semnale de oriunde, şi a le integra într-un cosmos estetic în permanentă expansiune. Această deschidere este simptomatică. Ea indică o nevoie imperioasă. Trăim într-o epocă a ecloziunei şi dezvoltării literaturilor naţionale. Dar, cum spuneam, literatura naţională nu poate trăi în vas închis. Circulaţia valorilor implică o confluenţă a naţionalului cu universalul.

6. *Artistul la confluenţa valorilor.* Dacă socotim devenirea unui artist întru opera sa drept o antropogonie, naşterea aceasta a creatorului în şi prin creaţia sa, nu este o apariţie ex nihilo. Artistul nu se iveşte printr-o generaţie spontanee. Desigur, este un început în el, un *origo.* Acest început îi conferă *originalitatea* sa. Ca punct de origine, ca sursă de operă, creatorul este prin natura sa „originalul". El nu este, însă, un punct de plecare absolut. Sursa dintr-însul se alimentează din alte surse, cu care comunică. Chiar „originalitatea" sa se stabileşte raportînd-o la alte „originalităţi".

Artistul evului modern, spre deosebire de predecesorii săi din aproape toate timpurile, a urmărit conştient, şi continuă să urmărească, o anumită izolare în unicitatea sa, înţelegînd prin acest caracter unic al său, *originalitatea* sa. Individualismul rinascimental şi mai apoi egocentrismul romantic au alimentat pe rînd setea de unicitate a artistului. E evident că, în ochii acestuia, a crea cu totul altfel decît alţii pare să fie un criteriu de valoare a creaţiei. Istoria literaturii, ca şi istoria tuturor artelor, dealtfel, ne oferă spectacolul unor epoci în care teama de a nu fi original nu părea să bîntuie cîtuşi de puţin spiritele creatoare, în care artiştii năzuind spre aceleaşi arhetipuri încercau parcă unul după altul, cu aceleaşi mijloace, să creeze, oarecum, una şi aceeaşi operă, operă unică în sine, fără să vizeze diferenţieri după diversitatea, după unicitatea individualităţii lor. Desigur, niciodată gestul creator al unui om nu va putea să repete aidoma gestul altuia. *Repetiţia* pe care o pretindea reprezentarea plastică, poetică, ori dramatică a mitului în antichitate, nu se realiza niciodată întocmai. Catedralele evului mediu, mari opere colective, zidite

de meşteri fără „personalitate" (în sensul modern), lipsiţi de ambiţia originalităţii, prea smeriţi pentru a-şi lăsa numele posterităţii, îşi au fiecare în întregul, ca şi în părţile lor, pecetea măiestriei individuale a constructorilor. Chiar şi atunci cînd nu vrea să ştie de sine, cînd se ascunde în dosul canoanelor, individualitatea umană şi îndeosebi cea creatoare se manifestă în unicitatea ei. Originalitatea, chiar necăutată, nu poate fi întru totul evitată.

Căutarea ei cu orice preţ este însă o virtute a artistului? Este originalitatea o valoare în sine? Nu ne înşelăm oare atunci cînd socotim că, ceea ce dă preţ poeziei lui Eminescu este ceea ce o deosebeşte de poezia altora? Esenţele unei opere nu rezidă neapărat în particularităţile ei. Opere cu conţinut excentric, bizar, structuri formale rare, pot fi unice în felul lor, această unicitate nu constituie însă o garanţie a valorii lor. Am putea spune că partea cea mai valoroasă a unei opere poetice nu e aceea care este mai cu osebire legată de individualitatea autorului ei, care îi aparţine mai intim, ci aceea care aparţine tuturor. Nu în particularităţile ei, ci în universalitatea ei se revelează opera de artă. În orice creaţie întrezărim o aspiraţie spre cosmicitate. Opera tinde să constituie un univers şi creatorul e întrucîtva agentul unei cosmogonii. E atît de firesc să vorbim despre lumea lui Homer, a lui Shakespeare, despre lumea lui Eminescu, a lui Sadoveanu ori a lui Blaga. Aceste lumi nu sînt însă nişte monade închise în ele însele, fără ferestre în spaţiu. Ele comunică între ele, s-au născut unele din altele şi nu pot exista din plin decît prin altele. Astfel, un creator plecat — asemenea contemplativilor orientali — asupra propriului său ombilic, căutîndu-se neîncetat pe sine, gelos pe unicitatea sa, nu va săvîrşi nicidecum un act creator rodnic, mai original. A fi original nu înseamnă a fi insular, izolat într-un domeniu excentric, ci a fi cît mai din plin *origine*, sursă de universuri valorice, comunicînd cu lumea operelor deja create şi contribuind la germinarea operelor ce se vor crea. Săvîrşind o asemenea legătură, artistul mijloceşte, transmite, este purtător de tradiţie.

Reacţii firesti la excesele căutătorilor de originalitate au dus uneori la tendinţe excesive contrare. Poetul şi criticul T.S. Eliot susţine, într-un bine cunoscut eseu din 1919, *Tradiţie şi talent personal*, o teză după care : „nu numai cele mai bune dar chiar cele mai personale părţi din opera sa (a poetului) sînt cele în care poeţii morţi, strămoşii săi, îşi afirmă cu mai multă vigoare nemurirea lor"[23]. Nu putem accepta întru totul o asemenea teză care ridică tradiţia la demnitatea unui criteriu estetic. Într-adevăr, Eliot proclamînd primatul tradiţiei asupra talentului individual, reclamînd o continuă „extincţie a personalităţii" poetului, preconiza o artă poetică doctă, o artă *din* artă. Poetul nutrindu-se cu poezia poeţilor morţi (adevărată necrofilie estetică), opera sa devine o plasmă de aluzii erudite. Calea spre epigonismul preţios, primejdie a tradiţiei cultivate în sine şi pentru sine, e astfel deschisă. Oricît de îngustă ar fi o operă a trecutului, dacă prezenţa vie, *originală* a creatorului nu o vivifică, ea rămîne un obiect muzeal. Nu situaţia ei istorică, oricît ar fi de înaltă, îi conferă nemurirea, ci prezenţa personalităţii creatoare care o redă vieţii.

---

[23] T.S. Eliot, *Selected Essays*, Faber and Faber, London, 1932, p. 91.

O inițiativă artistică, avînd conștiința de a fi un *initium*, un început, și-a căutat întotdeauna strămoșii, s-a revendicat de la o tradiție. Omul Renașterii, descoperind capodoperele antichității se descoperea pe sine. Clasicismul își justifica ordinea și regulile din poetica antichității. Romantismul deschizîndu-se pentru lumea „goticului", pentru exotic, pentru folclor, s-a revendicat de la aceste surse, inspirîndu-se din ele. În secolul nostru, școlile, curentele cele mai ireverențioase față de trecut, și-au găsit totuși prefigurările în acel trecut. Suprarealismul și-a descoperit o tradiție, teatrul absurdului și-a căutat protopărinții pînă departe în timp. Niciodată, poate, n-a fost mai dezvoltat ca în secolul nostru acel „simț istoric" pe care Eliot îl pretindea de la poetul său exemplar, simț care — după el — ar implica „o percepție, nu numai a caracterului trecut al trecutului, ci al prezenței sale". Activitatea receptivă a artistului contemporan s-a lăsat ispitită de manifestările arhaice ale artei, ca și de cele ținînd de etnografie.

Gustul nostru artistic este îngrijorător de larg : sîntem în stare să savurăm de la măștile rituale africane pînă la monștrii contemporani de fier sudat, de la poemul egiptean al Soarelui, pînă la poezia concretă, orice producție artistică umană. Secole de plenitudine creatoare — ca, de pildă, secolul al XVII-lea francez — aveau un spectru cultural mult mai restrîns. Antenele „clasicilor" erau mai puțin sensibile? Gustul lor mai sărac? Nu s-a pierdut oare din intensitate ceea ce s-a dobîndit în extensiune?

Se poate comunica și e necesar să se comunice cu literatura universală, păstrîndu-se o perspectivă istorică, citindu-l pe Sofocle ca pe contemporanul lui Pericle. Dar am început să înțelegem, spre deosebire de secolul trecut, istoricist, că tot atît de necesară, ba chiar poate mai fecundă e o comunicare cu trecutul, adoptîndu-se o perspectivă actualizatoare, citindu-l pe Sofocle ca pe contemporanul nostru. Și dincolo de această perspectivă care, în cele din urmă, e și ea oarecum istoricistă, doar că istoria e focalizată în actualitate, se deschide o perspectivă a sincroniei literare, care ne dispune să-l citim pe Sofocle ca pe contemporanul nimănui (ori ca pe unul ce e, cum ar spune metaforic Blaga, „contemporan cu fluturii, cu Dumnezeu") sau, mai exact, ca pe un martor al esențialității umane. Anumite epoci mari de cultură — ne referim iar la clasicul secol al XVII-lea — s-au apropiat întrucîtva de o asemenea perspectivă care le-a oferit posibilitatea unei înțelegeri a istoriei nu într-un sens *relativist*, ci într-un sens apropiat de cel *esențial*.

Repetăm : după cum originalitatea autentică nu este un reflex al individualismului exacerbat, ci are o rădăcină ontologică, într-un *origo* al insului creator, tot astfel tradiția nu este o acumulare, în spirit istorist-relativist, a datelor trecutului. O dublă ispită îl încearcă pe orice creator, o îndoită primejdie îl amenință. Pe de o parte, ispita căutării, cu orice preț, a originalității, care atunci cînd e căutată anume se refuză, căci „spiritus flat ubi vult" — spiritul înnoitor suflă unde poftește, el nu poate fi obligat să pogoare. Pe de altă parte, primejdia unei tradiții proliferînd abuziv, ținînd sub obrocul ei spontaneitatea creatoare, apare cu evidență în toate formele de epigonism. Orice repetiție aidoma a unei inițiative odată vii, înseamnă o secare a sursei creatoare. Epigonul nu mai este *origine*. Fiind lipsit de originalitate, tradiția însăși, pe care apa-

rent o slujește, moare într-însul. În acest sens, anumiți „tradiționaliști" au adus cel mai sinistru serviciu tocmai tradiției pe care li se părea că o prezervă, fiind cioclii ei obsecvioși. Ei nu cultivau tradiția ci superstiția (ceea ce *super stat*). Asemenea ritualurilor desacralizate, structurile tradiționale reluate ca atare, nevivificate, sînt simple cadre ceremoniale exterioare, goale de viață. Datul cultural, ceea ce s-a predat, s-a transmis în timp, nu constituie însă un vast corp muzeal pe care-l contemplăm din afară, îl imităm în aparențele sale exterioare. El devine tradiție prin inițiativă creatoare, prin originalitate.

Artistul zilelor noastre, ca un Janus Bifrons, va scruta în egală măsură trecutul și viitorul. Sigur pe continuitățile organice ale ființei naționale, el nu se va mulțumi însă cu conservarea lor. Dacă la un moment dat G. Călinescu, reflectînd asupra tradiției, scria : „Tradiția este numai acea continuitate firească între generațiile unei aceleiași națiii, ieșită din factori ascunși, nedeterminabili", mai înțelegem că, din chiar izvoarele literaturii noastre, ca și din cercetările asupra trecutului istoric-cultural al poporului nostru, putem scoate la iveală acei „factori ascunși" ai continuității. Pentru ca ei să devină însă factorii unei tradiții rodnice, trebuie descoperiți, iar conținuturile pe care le determină, receptate în deplină conștiință. Dealtfel marii creatori ai artei românești din acest secol au dat exemplul revelării și fructificării surselor tradiționale. Brâncuși, Enescu, Arghezi, Barbu, Blaga, Țuculescu sînt tot atîtea experiențe exemplare pentru modul în care germenii tradiției puteau fi treziți la o viață nouă.

Desigur, tradițiile pentru un scriitor nu se mărginesc la cele literare. Eminescu avea înapoia sa mai mult decît acei „poeți ce au scris o limbă, ca un fagure de miere". El avea însăși limba, primul dat al celei mai autentice tradiții, acel thesaurus linguae pe care poporul și cîntăreții săi l-au acumulat și păstrat de-a lungul veacurilor. Limba care îmbie cu metafore, cultivată în neștire ori cu dinadinsul, e temeiul oricărui hrisov. Dar limba aceasta e a unui popor care și-a avut istoria sa, cu luptele, dramele, suferințele și gloriile sale, istorie care asemenea limbii e un temei al continuității. Gestul istoric ca și faptul lingvistic sînt elemente ale aceleiași țesături tradiționale. Ethosul național — obiceiuri, vechi credințe, artă populară — constituie o altă rădăcină cu multiple ramificații care a hrănit și continuă să hrănească creația artistică. Tradițiile literare nu sînt deci numai cele cărturărești. Dar acestea din urmă sînt fără îndoială cele mai însemnate. Între cronicarii și romancierii zilelor noastre, între cei dintîi stihuitori și poeții noștri de azi, distanța străbătută e uriașă. Supraevaluarea paseist romantică a trecutului — de care însuși Eminescu în *Epigonii* s-a făcut vinovat la modul sublim — nu ne mai poate atrage. De asemeni nu mai pot să constituie un crez estetic tezele tradiționalismului din trecut. A cultiva tradiția, nu înseamnă a propovădui întoarcerea la rural, la instituții ori credințe demult apuse. Tradiția nu e superstiție a trecutului, ci preluare lucidă și critică a sa.

Numai exprimînd ceea ce este autentic românesc (fără de nici o ostentație de culoare locală) literatura sau arta noastră pot să vizeze la universalitate. Rădăcinile sculpturii lui Brâncuși sînt înfipte în acest sol ca și cele ale picturii lui Țuculescu ori ale poeziei lui Arghezi. Ceea ce este

autentic în creația acestor mari maeștri ai artei nu se datorește unor elemente decorative exterioare de stilizare, ci unei identificări cu esențialitățile culturii în modalitățile ei românești și universale. Nu farmecul unui exotism, ci viziunea comunicînd cu arhaice structuri transmise prin arta populară, a fost aceea care în plăsmuirile lui Brâncuși a subjugat publicul din străinătățile în care ele au colindat. Apartenența la o tulpină comună dă ramurilor, oricît de îndepărtate, autenticitate. Ele sînt din plin ceea ce sînt ca membre ale unui organism comun. În „interesul universal" — ca să folosim cuvintele lui Ion Pillat — cu care au fost întîmpinate aceste lucrări, descifrăm omagiul adus îndepărtatelor rădăcini ale unei arte atît de elaborate.

Sevele unei culturi circulă ca într-un sistem de vase comunicante, sistem în care o dialectică a actelor de creație determină nu numai alimentarea din trecut a operelor prezente ci o vivificare a virtualităților trecute prin creația prezentă. Cultura românească, deschisă în zilele noastre ca niciodată spre viitor, proiectîndu-se în opere majore, aduce împlinirea celor mai generoase promisiuni ale trecutului. Prin actul creator, original, al scriitorilor și artiștilor noștri, tradițiile naționale încetează de a mai aparține trecutului, încorporîndu-se în viitorul pe care îl vedem realizîndu-se sub ochii noștri.

Vasile Voiculescu *

Ov. S. Crohmălniceanu

În epoca interbelică, la noi, poetul cu cea mai pronunţată înclinaţie religioasă a fost, fără îndoială, Vasile Voiculescu. Criticii care i-au contestat această dispoziţie sufletească înnăscută (E. Lovinescu, Pompiliu Constantinescu) greşeau, refuzînd să ţină seama că o credinţă puternică se poate dispensa de profesarea misticismului. La V. Voiculescu sentimentul religios apare înrădăcinat adînc din capul locului şi e străin de orice îndoială filozofică. Începînd cu cea mai fragedă vîrstă, viitorul scriitor a avut convingerea nestrămutată a existenţei lui Dumnezeu şi ea nu l-a părăsit niciodată. „Cît mă pot descoperi eu însumi înapoi—va declara V. Voiculescu — mă văd un copilaş stînd singur într-o poiană cu flori sălbatice la marginea unei gîrle... stau pe un mal cu flori şi mă uit în zare. Şi simt şi acum fericirea acelei singurătăţi copilăreşti plină de o mare, de o nespusă, aş zice, de o mistică aşteptare. Aşteptam de atunci ceva ce aştept şi acum, ceva care să-mi îndeplinească un dor nehotărît şi aşteptam cu siguranţă, atunci, că va veni... Mă simţeam, mă credeam predestinat. (*Confirmarea unui scriitor şi medic*, „Gîndirea", nr. 10, oct. 1935).

Dorinţa de a-şi pune în cîntecul său fervoarea religioasă, poetul o mărturiseşte din primele versuri ; Dumnezeu e rugat să contribuie nemijlocit la o asemenea strădanie : „Stăpîne, pleacă-te pe coarde... Şi dacă vezi că n-am putere / Ia Tu, în mîna Ta, arcuşul şi cîntă în eternitate !" (*Ia Tu arcuşul*). Aceeaşi rîvnă evlavioasă continuă să-l stăpînească la bătrîneţe, atunci cînd îi spune Domnului : „Nu tai piatră să-ţi ridic minune / Îţi cioplesc un templu din plăpînd : / Sus pe lespezi stîlpi de rugăciune / Bolţi de dor sub turle mari de gînd" (*Rugăciune*).

N. Crainic găsea că prin simbolurile unor poezii de inspiraţie „direct rituală", „V. Voiculescu se integrează de-a dreptul în credinţa ortodoxă, aşa cum Paul Claudel se integrează în catolicism prin imnurile şi odele sale liturgice". Nu de altă părere era şi Ion Pillat : „ Poezia lui V. Voiculescu — ţinea să sublinieze el — e poezia cea mai interiorizată ce a avut-o vreodată literatura română, precum e şi cea mai religioasă".

Scriitorul s-a născut în 1884, la Pîrscov, un sat cuibărit prin văile munţilor Buzăului. Aici a crescut într-o ambianţă rustică şi pioasă, care asocia credinţei datinele străvechi şi eresurile. Cei mici erau nelipsiţi de la ceremoniile religioase locale ; ei retrăiau astfel cu toată candoarea sufletului infantil legenda sacră, în săptămîna Patimilor mai ales, aşa cum

* Fragment dintr-un studiu în curs de apariţie.

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 4, p. 539—555, Bucureşti, 1973

ne arată poezia, *Isus din copilărie* : „Joi porneam în cete la pădure / S-adunăm călţunaşi şi viorele, / Umpleam de chiot şi cîntec dealurile sure / Uitînd că eşti mort şi c-o să Te împodobim cu ele : /Zăceau pe sfînta masă biete flori vinete, încă înfrigurate / Şi printre ele lucea,vie, zugrăvită pe icoană / Roşia floare a coastei tale însîngerate (...) // Vineri Te prohodeam apoi de-a bine / Biserica era o slavă de fum şi pară, / Vădanele boceau toţi morţii pe-afară, / Mama mă strîngea la piept cu suspine / Şi muream şi noi toţi cu Tine, / Pînă ce Duminică înviam iară..." Acest Isus din copilărie îi va rămîne sădit pentru totdeauna în inimă lui V. Voiculescu : „Mîngîietorule încununat cu spini — scrie poetul la sfîrşitul versurilor citate — / Oricîte amărăciuni am înghiţit pe cale, / Mi-s încă stupii sufletului plini / De toată mierea amintirii Tale".

V. Voiculescu a studiat medicina. Formaţia ştiinţifică nu i-a clătinat însă credinţa ; medic de plasă, mulţi ani, el şi-a exercitat profesiunea cu o adevărată abnegaţie samariteană. Cutreierînd satele ţării, a avut prilejul să-şi satisfacă şi o curiozitate mereu vie pentru tot ce alcătuieşte zestrea folclorică a neamului românesc, idiomuri, zicători, obiceiuri, creaţii artistice. Dar mai cu seamă riturile, superstiţiile, vrăjile, descîntecele şi leacurile populare l-au interesat în mod deosebit. V. Voiculescu a fost un specimen ciudat de intelectual foarte cult care, cunoscînd bine cîteva limbi europene şi avînd lecturi vaste, trăgea spre primitivitate şi, în ciuda pregătirii lui solide pozitiviste, era dispus să acorde nu puţin credit practicilor magice, doctrinelor esoterice şi speculaţiilor teosofice. Talentul său poetic s-a împlinit lent, într-o viaţă lungă, furnizînd surprize chiar către sfîrşitul ei, nescutit de mari amărăciuni. Cariera literară şi-a început-o sub oblăduirea lui Vlahuţă, pe care l-a frecventat împreună cu Nichifor Crainic prin 1919. Primul volum al lui V. Voiculescu, *Poezii* (1916) e plin de ecouri tardive sămănătoriste ; evocînd cu nostalgie icoana satului natal, care părea „bîrlog sălbatic, scobit în cremeni sparte", dar ştia „numai de datini, de hori, şi dragul glumii" ; autorul plînge pustiirea casei părinteşti, încăpută acum „pe mîini străine" (*Casa noastră*). Alteori, ne cheamă să contemplăm peisaje cîmpeneşti, idilice; viaţa îşi trîmbiţează peste tot chemarea, „cu spor de flori şi ape, de pui şi miei molatici" ; cîntecul vuieşte „de gunguritul hulubilor" ; pătrunşi de sfinţenia clipei, prăşitorii pe ogoare pornesc să cînte. (*La Rusalii*) Volumul următor, *Din Ţara Zimbrului* (1918), vine să glorifice vitejia ostaşilor români în războiul întregirii şi să completeze cu motivul eroic temelie liricii sămănătoriste. O companie rezistă tirului năpraznic al tunurilor datorită unui preot de ţară curajos. El nu mai pleacă din mijlocul soldaţilor şi dîndu-şi sufletul pe braţele lor îi îndeamnă : „Copii luptaţi pînă la urmă, cu noi e însuşi Dumnezeu" (*Popa din Dealul Sării*). Neculuţ ciobanul cade lovit de o schijă şi rămîne ţintuit într-o rînă, ca şi cum ar fi vrut, cu ultimul gest, să-şi ducă fluierul la gură (*Cînd a fost să moară Neculuţ*). Un căpitan se avîntă în foc, trăgînd după el tot batalionul. Nimeni nu-i mai găseşte însă cadavrul la sfîrşitul bătăliei ; s-ar părea că un arhanghel coborît din cer şi, întors acolo, a condus vijeliosul atac (*La Cheia Buzăului*). Spiritul înclinat spre religiozitate al lui V. Voiculescu se lasă ghicit de pe acum. Îngerii intervin, am văzut, în luptele duse pentru împlinirea idealului naţional. Natura e un „altar", în care duhul iubirii, avînd ca „pristol" pămîntul, săvîrşeşte o „taină fără nume" ; viaţa satului patriarhal se

deapănă „dulce, firească și înțeleaptă / Cum curg din guri sfințite lungi stihuri de psaltire" ; peste casa părintească plutește o pace de „schit" în „rugăciune". O mare parte a ambelor volume e alcătuită din poezii de inspirație direct religioasă, tratează scene biblice, agonia Mîntuitorului (*Pe cruce*), căderea lui Lucifer (*Frînturi de vis*), plecarea celor trei crai spre Betleem (*Magii*) ; sînt laude sau rugi adresate creatorului (*Ca pe un diamant* ; *Ia tu arcușul* : *Acum cînd străbătut-am răspîntia*). Sub influența lui Vlahuță, V. Voiculescu practică însă deocamdată o lirică religioasă cu caracter mai mult conceptual. Ca și Cerna, dezvoltă metaforele, expunîndu-le logic, discursiv, „ideea" din care s-au născut. Poetul îl slăvește pe Dumnezeu fiindcă a făcut din om un adevărat giuvaer, în primul rînd dăruindu-i strălucirea spiritului și eliberîndu-l asftel de întunericul apăsător al materiei :

„Strivit zăceam sub scoarța humii în bezna pururi blestemată,/ Cînd mîna Ta m-a scos de-acolo și m-a spălat de orice pată / În apele eternității ca pe un diamant, stăpîne !..."

După aceea, șlefuindu-i ființa prin suferință, l-a înzestrat cu facultatea de a împrăștia raza divină aprinsă într-însul : „Curînd apoi chemași asupra-mi tăișul aspru al durerii / Și mi-ai cioplit în mii de fețe amarnic sufletul din mine / Ca pe un diamant, Stăpîne, ce și-a sporit harul puterii / Căci înmiit va să răsfrîngă lumina ce-a cuprins în sine". În sfîrșit, grație jerftei lui Isus, omul asociat simbolului dragostei dumnezeiești a devenit o piatră nestemată a gloriei celeste : „Ca pe un diamant, stăpîne, m-ai pus în crucea stemei Tale / Și-n aurul iubirii sfinte m-ai ferecat, de-asupra urii —/ Să licăresc în noaptea vremii, cînd stele n-or mai fi pe cale, / Ca un surguci al slavei Tale pe larga frunte a făpturii !" (*Ca pe un diamant*).

Multe bucăți se mulțumesc să versifice pur și simplu îndemnuri bazate pe anumite convingeri morale : „Izbește amnarul de asprele cremeni / Să vezi cum țîșnește și foc și lumină... / Oțelul voinței călește-ți asemeni : / Lovit cu-ndîrjire și fără de vină / Scîntei strălucite în preajmă-ți să semeni /, La orice lovire să scaperi lumină" (*Sentență*). Sînt recomandări — așa cum bine remarca Vladimir Streinu — străbătute de idealismul optimist vlahuțian, a cărui lecție principală era mobilizarea energiilor sufletești, cu scopuri altruiste.

El se lasă recunoscut ușor și în următoarele sfaturi : „Nu căta c-ai rătăcit / Azi într-o Sahară, / Scoate plugul liniștit, / Pune-te și ară // Și din tot ce-ai semănat / Trudnic, să nu-ți pese / Că din lutul blestemat / Nici un fir nu iese... // Vă rămîne-n viitor, / Înfruntînd arsura, / Pentru alt semănător / Gata arătura !" (*Scoate plugul liniștit*).

Abia cu volumul „Pîrgă" iese la iveală adevărata alcătuire lăuntrică a poetului, natură telurică, înfiorată de puternice aspirații spirituale. Motivele tradiționaliste revin, dar salvate oarecum de idilismul lor inițial printr-o cufundare organică în elementaritate. Sentimentul religios se interiorizează și începe să nu mai fie exprimat discursiv, ci sub forme alegorice sau simbolice. Adîncimea și amploarea cîștigate de el treptat în sufletul frust al scriitorului, creează o tensiune lirică autentică și fac din V. Voiculescu un poet original. Pasta sa verbală e groasă și mustește de cuvinte cu iz rustic : „nămesti", „pive", „grunji", „urdiș", „bahne", „suhaturi", „rîstavuri", „lefți", „grădini", „cheanțuri", „sterlici", „hobăi", „starțe", „corlată", „covrag", „șovar", „lostopăi" etc. Totul capătă un

aer rudimentar, vînjos, sălbatic și se înfățișează pictat cu apăsări tari și decise de penel. Impresia de primitivitate naturală absolută e cîteodată copleșitoare, amintind prin vigoare și dramatism peisajele unui Andreescu : „Sus huiet și bătaie de brazi înfuriați, / Jos urlete de ape în scochina adîncă, / Mînînd din copcă — în copcă nahlapii spulberați / Pe jgheaburi șlefuite în gresia din stîncă"... // Răzbubuie ca-n iaduri un ciocnet de urgii... / Bușteni de-a rostogolul se bat cu bolovanii... / Prăpastia-i zdrobește cu știrbele-i gingii / Și hrubele-nfundate scot muget, ca vulcanii" (*Penteleul*).

Priveliștile preferate ale lui V. Voiculescu par să fi fost teatrul unor seisme violente, sînt compuse din masive muntoase surpate, cu grote fioroase, arbori răsuciți convulsiv, vegetații încîlcite și fierberi turbate de ape.

Viziunile acestea îl urmăresc pe poet chiar și în descrierea vieții interioare : sufletul îi apare plin de peșteri adînci ; orice sgomot exterior „un pas, o șoaptă, un suspin", are aici ecouri, zguduie pereții „arși de lavă" și face să se prăbușească tavanele cu tunete asurzitoare (*Sînt peșteri*). Destinul înaintează și el orbecăind prin hrube „jilave" și „întortochiate", cățărîndu-se pe scări de blocuri răsturnate", străbătînd același peisaj ciclopic : „E un dedal de săli, de gropi și coridoare / Ce urcă, se sucesc și se coboară, / Cu iezere de ape în vîltoare, / Cu năruiri de bolți ce te doboară"... Alegoriile chemate de V. Voiculescu să figureze procese morale sînt mai totdeauna dramatice, implică o luptă grea între spirit și materie, aceasta din urmă caracterizîndu-se prin marea ei duritate și rezistență minerală. „Durerea" e o rocă sgrunțuroasă și tare ; spre a-i zmulge „nisipul de aur", poetul ne anunță că se pregătește să scurme pînă în „măruntaie", „ocnița vieții" și să supună apoi prețiosul zăcămînt, scos la lumină, unei operații trudnice : „Copaie cu copaie, în pive mărunțită, / Toți grunjii măcinîndu-ți, în praf te voi preface. / Vor bate pisăloage și apă-nvinețită / Pe jghiaburi largi de suflet va curge fără pace // S-o duce toată huma netrebnică din tine... / Spălată-n mii de ape, pe scocuri vînturată / Să-ți lași domol pe fundul ulucului din mine / Nisipul tău de aur, Durere sfărîmată..." (*Piatra auriferă*).

Regăsim în asemenea tablouri linia energică și colțuroasă a creionului arghezian. Întregul peisaj, interior sau exterior, devine, nu o dată, o proiecție cosmică a universului rural, în care clocotesc vigorile elementare : „Dînd buzna ca de streche fugărite, / Cu cozile bîrzoi și coarnele zburlite / sosesc cirezile de nori în goană / Buluc ca valul, / Cu mugete și zvoană, / Și-nvălmășite / Buhai cu zimbri, junci cu vaci cît malul..." (*Nori de vară*).

Original e și felul în care tot acest zbucium teluric se spiritualizează, năzuind către o împlinire secretă, superioară : Pomul „zăbavnic", pipernicit, cu crengile sucite și bătute de grindini, își împinge tenace rădăcinile prin piatră, ca să ajungă la lutul gras și reavăn" ; „mîzga amară" suie și se îndulcește absorbind lumina ; „visul rădăcinii" strălucește pînă la urmă sus în rodul pîrguit (*Pîrgă*).

După ce pescarii pleacă ducînd cu ei năvoadele ude și cîngile de fier, lacul rămîne ca un ochi al adîncurilor, privind nesățios spre cer (*Amurg pe lac*). Întreaga fire pare a voi să-și depășească materialitatea și să confirme sentimentele religioase care-i dictează poetului această viziune. El se închipuie sămînța din parabolă, căzută pe sol sterp. „Un soare viu

de patimi" îl „arde" și îl „seacă". Dar chiar și în această condiție vitregă nu părăsește nădejdea înălțării : „Acum — îi spune lui Dumnezeu — zăcaș pe piatră, nerăcorit de-o boare / Aștept să mă sloboade Trimisu-ți din osîndă : / O pasăre din ceruri să tabere flămîndă, / Avidă, să mă-nghită și înapoi să zboare !" (*Căzut pe piatră*) După „modul teandric", considerat la „Gîndirea" drept trăsătură caracteristică a credinței ortodoxe, mîntuirea se realizează prin conjugarea eforturilor umane cu cele divine. Intermediarii unui astfel de ajutor celest, dat omului în găsirea căii spre Dumnezeu, sînt îngerii. Nelipsiți nici din primele versuri ale lui V. Voiculescu, îi reîntîlnim în poemul *Pîrgă* : „Îngerul Nădejdii", trimis să-i fie poetului călăuză pe drumul vieții, a adormit zdrobit de oboseală la o răscruce și-l înlocuiește acum „Arhanghelul Durerii". Plopul din grădina părăginită, unde s-a consumat întîia iubire, pare, aprins în amurg, „Că-i sabia de foc neîndurată / Pe care Heruvimul nevăzut / O flutură spre lumea blestemată/La Poarta Paradisului pierdut/". Volumul *Poeme cu îngeri* (1927) umple însă de prezențe angelice lumea lui V. Voiculescu, silind-o să-și îmblînzească simțitor aspectul sălbatic. O lumină mîngîietoare pogoară asupra ei, scăldînd-o și dăruindu-i sclipiri de icoană. Soarele poleiește cu aur juncanii întorși de la pășune și-l preface pe văcar într-un înger (*De la pășune*). Ninsori moi cad din văzduh ; fulgii lor sînt albine care au părăsit în roiuri albe prisăcile cerești și se topesc pe pămînt de dorul raiului. (*Colindul ninsorii*). Tot cu un fundal rustic, dar domesticit, V. Voiculescu pictează tablouri în maniera lui Fra Angelico, diafanizate de mișcătoare frăgezimi sufletești. Dumnezeu apare astfel zugrăvit într-o reprezentare naivă, infantilă : „Vedeam aievea parcă un coteț / Vopsit albastru, învelit cu fier / Și plin de porumbei fîlfîietori, / În timp ce un bătrîn boier / Cu barbă albă, gros și cam pitic / Ieșea din casa-i mare cît un palat / Scoțînd nori de fum din pipă, / Îmbrăcat într-un halat / Cu mîneca largă cît o aripă / Și zvîrlea spre albii porumbeii / Boabe aurii de mei..." (*Dumnezeul copilăresc*). Călătorind spre Betleem, cei trei magi se laudă între ei cu știința care le va permite să-l identifice imediat pe Mesia : „Eu, spunea unul, numai să sosesc / Și-am să cunosc locul îndată : / Mi s-a arătat în vis palatul crăiesc, / E cît un munte de marmură curată". // Celălalt răspundea plin de îndemn : / „Eu nu știu de palate, nici de munte... / Eu cunosc pruncul, s-a născut cu semn. / Trei stele, una-n piept, una-n spate și alta-n frunte". // Adevărat, întîrea Gaspard, / Cine-i mag-astrolog nu se pierde : / Eu știu că de-asupra cetății lui ard / Trei sori, unul alb, altul roșu, altul verde".

Orgoliul acesta savant provoacă ilaritatea dobitoacelor care, iarăși, în nevinovăția lor se vădesc a fi mult mai aproape de taina nativității : „Așa tăinuiau înțelepții, cu ifos tustrei... / Dar, păliți de-un haz fără pereche / Pufnea calul, se cocoșa de rîs cămila, sub ei, / Și chicotea asinul, pleoștind o ureche" (*Pe drumul de aur al Sidonului*). V. Voiculescu e atras și el, ca Blaga, Pillat sau Adrian Maniu, de o poezie pornită, după Fr. Jammes și Rilke, să exploateze virtuțile artei naive. Dar nota lui distinctă rămîne o anumită asprime realistă, care-l înrudește mai degrabă cu Arghezi : apostolii îi aduc lui Isus mielul cumpărat pentru cina cea de taină. Tabloul giotto-esc inițial se schimbă brusc și peste seninătățile pascale cade dintr-odată umbra tragică a Calvarului : „Era un miel molatic, cu lațele plăvițe, / Mirositor a lapte — și-l toropise somnul, / cu fruntea cucuiată

de două mici corniţe, / Şi presimţind scăparea, a behăit spre Domnul.// Atunci, duios şi paşnic ca un păstor din munte, / Isus îl luă în braţe cu adîncă sfîşiere, / Îl sărută cu sete pe bot, pe ochi şi frunte, / Apoi întoarse capul şi-l dete spre junghiere..." (*Pregătiri de cină*). Intervine apoi mereu alegorismul. În ultima strofă a poeziei citate, Iuda împietreşte, privind cu ochii holbaţi, năuc, gestul Mîntuitorului.

Îngerii lui V. Voiculescu, deşi au o prezenţă fizică şi îndeplinesc chiar adesea munci agricole (culeg spicele căzute din snopi, mînă boii la păşune, curăţă codrul de uscături) rămîn simboluri mari morale. Ei sînt reprezentări alegorice ale unor sentimente care duc spre credinţă sau au calitatea de a o întări, atunci cînd ea există. Întîlnirile cu îngerii constituie pentru V. Voiculescu momente de răscruce sufletească ; mult mai frecvent decît o seninătate serafică, angelizarea universului instaurează în lirica sa un peisaj dramatic, în care au avut loc sau în care urmează să se petreacă evenimente capitale. Poezia lui V. Voiculescu continuă să fie cîmpul aceleiaşi lupte patetice a credinţei cu devastările provocate de existenţă în „îngereţa" omului. Dealtfel, prin alegorism, totul tinde să se mute într-un plan interior. Peisajele sălbăticite revin spre a figura asemenea catastrofe lăuntrice; „Albinele simţirii de foame au murit / Pe fagurii vieţii, mîncaţi de urşi greoi, / Iar stupii amintirii, prădaţi, se surpă goi / În scorburile unde bureţi miroase — a stîrf / şi umbra copleşeşte copacii pînă-n vîrf / Mormanele de vreascuri, înăbuşind mustrări, / În codrii răi de gînduri au şters orice cărări ..."

Auxiliarii divini sînt chemaţi să-şi dea concursul în special la scoaterea sufletului din atari hăţişuri sugrumătoare : „Tu, Doamne, ştii că-i bine şi-i drept ceea ce-ţi cer, / Nu zăbovi la ruga uscatelor păduri : / Trimite-un pîlc de îngeri, în spate cu securi" (*În pădurile de gînduri*).

Mesagerii cereşti participă conform modului teandric la strădanii dificile şi hotărîtoare. Ezitările, înfrîngerile sînt reciproce şi sugerează o dialectică misterioasă a graţiei. Îngerul ivit în faţa casei, are un aer atît de absent, încît pare a nu dori să fie oprit. Dar poate că tocmai lipsa de iniţiativă a celui pentru care a venit îi stîrneşte această tristeţe doborîtoare : „Nu purta sabie, n-avea-n mînă crinul, / Rătăcind pe stradă / Şi-a aruncat doar ochii la mine-n ogradă / Unde năpădise cucuta şi pelinul. / Stam pe prispă halucinat : / M-a văzut..., nu m-a văzut ? / Că nu mi-a luat aminte... / Era aşa de abătut, / Că n-am mişcat, n-am strigat, / L-am lăsat de-a trecut înainte" (*L-am lăsat de-a trecut*).

Altă dată poetul se întîlneşte cu „îngerul amînat" sau cu cel care aşteaptă înainte de a muri, într-o odaie goală, un ultim semn afectiv. La Voiculescu iau chipuri angelice : durerea, regretul, căinţa, mila, iubirea, cu alte cuvinte, imboldurile sufleteşti în stare să-l elibereze pe om de răutate. Asistăm la o luptă prin excelenţă morală, dar cu caracter religios, fiindcă îmbracă formele mitologiei creştine, presupune intervenţia unor factori miraculoşi şi are ca ţintă mîntuirea. Dorul desăvîrşirii interioare e însă autentic şi dăruie o pîlpîire numinoasă intensă liricii lui Voiculescu. Din stingerea „mărgăritarului bolnav", poetul scoate, de pildă, o admirabilă alegorie. Suferinţa secretă a pietrei preţioase e tînjirea sufletului după patria lui siderală : „Îngălbenit pe-alocuri, sfărîmicios, avar / Lăsa să se-ntrevadă o zare tot mai slabă / Şi-şi oblojea lăuntrul şi inima-i bolnavă / Cu-o pojghiţă zbîrcită şi turbure de var... // Murea mărgăritarul

cu stingeri şi alean, / Secat de-un dor năpraznic şi fără alinare / Şi-n lunga-i agonie visa departe-n mare / Un cuib de scoici bătute pe-o creangă de mărgean" (*Mărgăritarul bolnav*).

Alegorismul întreţine sub o formă deghizată vocaţia lui V. Voiculescu pentru poezia conceptuală. Imaginile traduc sistematic, în termeni metaforici, propoziţiuni care vorbesc despre diverse noţiuni abstracte. Uitarea ne împiedică să culegem fructele experienţei noastre. Ele se pierd, umplînd memoria doar de melancolie. Reflecţia aceasta e exprimată figurat : Pe tărîmul unde abia străbate gîndul, „raiul amintirii" stă cu porţile deschise; roadele grădinilor lui se scutură şi-i îngălbenesc de poame pajiştile; „uitarea" îşi trimite aici „furnicile ei negre" şi „viespile" care se hrănesc cu sucul lor dulce. Trecem prin grădina veştejită, strivind fructele scuturate, fără să le vedem; o părăsim, ducînd pe tălpi numai mireasma roadelor muşcate de uitare (*Toamna*) La fel, cuvintele sînt „negre mieluşele mute", care pasc „florile tainei" şi iarba tăcerii. Dar sufletul, „cioban rău", „casap cu mîini crunte", le mînă „suduind" pe „poteci întortochiate", ca „să le taie-n zahanale". „Plăpînde", „blînde", „neînţărcate", ele merg „fără zbieret", „la junghere" şi „file-negrite umplu pămîntul", fiindcă lumea cere zilnic, „frageda carne de gînduri, cuvîntul" (*Coboară cuvintele*). Procedeul este pîndit de manierism, cum observă G. Călinescu. Alegorismul a fost însă formula preferată a artei creştine şi V. Voiculescu îl practică urmînd o lungă tradiţie. Izbînzile poetului în această direcţie nu sînt puţine. Ele au loc mai ales acolo unde alegoria rămîne doar schiţată şi se bazează pe motive mitice, folclorice, inoculîndu-le un sens spiritual. Consecinţele dezastruase ale somnului în care zace trupul atunci cînd sufletul se bate disperat cu răul, sînt figurate astfel admirabil printr-o scenă de poveste populară : „« Uuu... n-aude, n-a vede ! »... ce glas obosit / Ca-n basmul cu Greul Pămîntului strigă ? / Tresar ascultîndu-l şi văd desluşit, / Un smeu şi-un voinic încleştaţi-verigă ! // « Uuu... n-aude, n-a vede »... Urechea-mi destup : / Cum strigă stăpînul în luptele-i crunte, / Şi ceata-i, puiendrii de vulpe şi lup / Sosesc cu Ursul, cu Greul în frunte. // « Uuu... n-aude, n-a vede... » chemarea, de sus / Ajunge la mine în van să se sfarme, / Căci sufletul strigă, ca-n basme, răpus, / Iar Trupul, el, Greul Pămîntului, doarme !" (*Ca-n basmul cu Greul Pămîntului*).

Alteori, cu şi mai mult succes, pure evocări sînt împinse pe nesimţite către o infrarealitate arhetipală. În ele îşi spune cuvîntul puterea lui V. Voiculescu de a se contopi cu fondul teluric al vieţii. Două exemple antologice sînt poeziile *Gînduri de iarnă* şi *Pe decindea Dunării*. Prima încearcă să-şi imagineze ce fac jivinele, atunci cînd nămeţii acoperă apele şi pămînturile. De la urşii care dorm, sugîndu-şi labele ca „ţîncii' şi visează că sorb mierea din faguri, la vulpile silite să-şi tîrască măturile cozilor prin zăpadă, la lupii ieşiţi, asemenea unor umbre, în noaptea sfîntului Andrei după hrană, la iepurii cu pielea julită de alice, o compasiune fraternă îl trage pe poet tot mai jos, spre cele mai elementare tresăriri dureroase ale naturii animate : „M-aş strecura — zice el — la şerpii înţeleniţi în găuri, / La broasca ce se-ngroapă de vie ca fachirii, / Să prind sfiosul scîncet al vieţelor din hăuri / Murind strivit sub alba muţenie a firii" (*Gînduri de iarnă*).

A doua poezie alunecă iar, prin sugestii discrete, spre o matrice originară neschimbată a existenței : „Pe decindea Dunării, la vale /, Printre triste mirişti cu ciulini, / Trece-n baltă, legănat agale, / Un cherван cu coviltir de rogojini. // În tot cîmpul nici un fir nu-i verde, / Mişcă vîntul albe colilii, / Drumul lung în zări pustii se pierde / Sub un cer de mari melancolii. // Boii moi se lasă pe tînjeală / Grebenele roase-i dor. / Osiile gem cu-ncetineală, / Şi slomnesc un fel de doin-a lor. // Omul stă cu capul gol şi mînă, / Înfundat în maldărul din car ; / Şi-aţipit, cu jordia în mînă, / Se tot duce drum fără hotar. (...) // «Foaie verde, firul peliniţii» ... / Cîntă cărăuşul cătinel / Şi, treziţi, cu el odată cîntă Sciţii / Ce-au trecut prin stepă, ca şi el !" (*Pe decindea Dunării*).

Volumul *Destin* (1933) aduce o valorificare maximă a talentului pe care îl dovedise V. Voiculescu în evocarea unei luni fruste, plină de clocotitoare energii vitale, dar şi de inepuizabile candori sufleteşti. În poemul *Hoţi de cai* instinctele telurice explodează, cuprinzînd cu văpaia lor neînfrîntă întreg spaţiul. Văzduhul e spart de pocnetele harapnicelor ; prin vadul nopţii trec, gonind nebuneşte, năluci şi val-vîrtejul acestei cavalcade viforoase soarbe tot peisajul, purtîndu-l spre o sălbăticie liberă : „Înecat de iarbă, sur de praf ori glod, / Bărăganul slobod n-are voievod. / Iureş ca la nuntă ! Hii şi hai şi hai, / C-am pătruns în raiul hoţilor de cai !" În poemul *Ionică*, sufletul infantil descifrează tainele universului, printr-o comuniune intimă şi precoce cu natura :... „îl strigau piţigoii în ulmetul din preval : / Ici în deal, ici în deal, ici în deal. / Cintezii îl iscodeau din tufiş : / Cin' ţi-a zis, cin' ţi-a zis, Cin' ţi-a zis ?..." „Pe ce punea mîna, brodea fără greş, / Îşi făcuse singur cel mai bun fluier din cireş, / Purta vitele fără băţ, căci îi ascultau glasul, / Lăsa dorul zălog, oriunde-i călca pasul, / Îl iubeau albinele şi-l lăsau să le prindă roiul, / Dregea maică-şi vîrtelniţa şi războiul / Şi-i ajuta la ţesut mai bine ca o fată, / Povestea la clăci Alexandria toată, / Ştia conăcăriile şi cimiliturile, / Cînta, de căsca păsările la el gurile" /. V. Voiculescu dă o dilatare mitică unor aspecte ale universului său frust, nu fără a pierde însă simţul realităţilor. Ionică, „firoscosul" satului, piere ca atîţia copii de ţărani dintr-o angină difterică, tratată cu leacuri băbeşti. Amănuntul crud, cotidian, sileşte să se plieze adevărului său prozaic, amar, fabulosul folcloric, ca la Adrian Maniu „Trecuse anul. Biruise sgripţori şi smei / Şi-n împărăţia gîndului se-ntărea cu temei. / Mai rămăsese de ucis balaurul blestemat / Ce pîndea la răspîntie spre palat. / Într-o noapte s-au luat la luptă : / A tras sabia, sabia ruptă ! / Balaurul l-a încolăcit, l-a îmbălat. / I-a trecut coada peste grumaz şi l-a sugrumat. / Ionică s-a trezit horcăind, abia trăgînd răsuflarea : / «Mamă mor... lumînarea !» / Pe Ionică-l lovise anghina. / Scapă-l, Doamne, scapă-l. A venit baba Gherghina : / Guşter maică... şi i-a turnat gaz pe gît, / Ionică pînă seara şi-a dat sufletul, şi atît ! / Şi l-a bocit maică-sa şi cu ea tot satul / Şi tot natul / Parcă le murise Împăratul.

Poezia lui V. Voiculescu se îmbogăţeşte, în volumul *Destin*, mai ales cu asemenea note epice şi descriptive. Ele dau viaţă unui şir de amintiri din copilărie versificate, care narează iniţieri ale sufletului infantil în tainele naturii rustice, pline de o măreţie primitivă. (*Prin sita zilelor* ; *Pisica popii* ; *Iarna de altădată* ; *Vara în miezul codrilor* ; *Somnul la margine de codru* ; *La schit de munte* ; *Zilele de aur* ; *Isus din copilărie*).

Farmecul evocărilor rezidă în amestecul lor de ingenuitate şi de culoare realistă. Lumea basmului se prelungeşte peste tot în viaţa cotidiană, feciorul pădurarului din Valea Mătăcinii crede că noaptea e roabă la tatăl său, deoarece vine şi pleacă odată cu el ; învaţă „cum a prefăcut sfîntul Petru piatra-n azimă / Pentru copiii vădanei, cînd trecea cu traista-n spate / Spre cetatea-ntr-un pai sprijinită şi-ntr-un fir razimă", sau că fîntîna din deal e „gîtlejul pămîntului" (*Prin sita zilelor*) ; găseşte o omidă verde aurie şi se bucură că a pus mîna pe nestemata care răsare din sîngele şerpilor, atunci cînd îşi dispută în inima codrului scaunul împărăţiei lor (*Pisica popii*) ; întîlneşte „un cîrd de fete plecate la ghilit" şi e convins că sînt zînele ocupate cu spălatul pînzelor cerului (*Zînele de aur*).

Fabulosul capătă întruchipări naturale de o rară vrajă elementară : „Intram — îşi aminteşte poetul, ziua-n amiază ca-ntr-un amurg aicea / Unde nu străbăteau decît mierla şi pitulicea, / Ţîrîind fugărite de ereţi. / Ruji şi carpeni împleteau o colibă cu pereţi / Şi m-afundam cu gîndurile într-un vis fără nume. / Lumina de amurg verde era de pe altă lume / Şi-n inima aprinsă simţeam printre bătăi / cum gîlgîie tăcerea vărsată peste văi. / Cînd mi se ura să mă uit în zările sufletului / Mă suiam uşor în foişorul de foi al stejarului, / Într-un cuib de vultur, părăsit, / Unde vederea lumii mă ţinea aiurit" (*Vara în miezul codrilor*).

Realitatea e vecină bună cu tărîmul miraculosului „Pe pajiştea din poarta schitului se ţinea hramul. / Ici un moş îşi lepăda traista, colo un cal, hamul / Şi pe curmătură, cu cîţiva meri întinzînd frunzare / Repede se înfiripa un sobor pestriţat cu ştergare. / Doi coropcari îşi desfăceau tolbele pline de cordele, / De fluturi, de arnici şi mărgele, / Într-un raft aveau cărţi cu cîntece de stea şi vicleim, / Un călugăr vindea icoane de la Ierusalim / (. . .) / Dar minunea cea mare era tabla cu alviţe : / Un roi de copii cu plete plăviţe / Ne strîngeau împrejur gata să ne prindem de ele / Bîzîind împreună cu muştele pe lîngă acadele. / Atunci m-am dumirit ce erau pietrele scumpe, / Verzi, roşii, galbene, sclipind în basme tot aşa cum pe / Scîndurica de brad sticlea aevea în Soare. / Comoara caramelelor strălucitoare" (*La schit de munte*).

Cu volumele *Urcuş* (1937) şi *Întrezăriri* (1939), poezia lui V.Voiculescu părea a-şi fi epuizat resursele, după G. Călinescu, alegorismul ei luînd forma unui „petrarchism strident" şi „supărător", care-i sufocă orice lirism. Într-adevăr, multe versuri suferă de acest păcat. La un „popas în suflet", toamna se iveşte , „cu aur trist în mîini" ; „înaltele dezgusturi stau ţarc peste priviri" ; „negrul domn" pîndeşte, „să tragă peste toate obloane lungi de somn", „păstaia bătrîneţii e grea de bolovani" ; anii sînt „plete reci" pe fruntea vremii" (*Popas în suflet*). În nori, plutesc „dureri neatîrnate de nici un dor, de nici o altă rană" ; la zenit, trec uri „desrădăcinate" ; din oase, „spălate de plîns", „gîndirea morţii suie diafană şi se preface în eternitate" (*Altitudine*) ; „minunea doarme la temelia lumii" ; „un continent de suflet s-afundă în uitare" ; altele noi ies înfierbîntare din sînge ; firea omenească e aruncată, cînd la „tropicul iubirii", cînd dincolo de „cercul polar al amintirii" (*Mîntuire*).

Dar totodată, poezia lui V. Voiculescu trece printr-un proces surprinzător de purificare în aceste volume. Cuvîntul colţuros dispare treptat, spre a face loc eufoniei verbale. Idealul formei perfecte începe să-l stăpî-

nească pe poet, cum bine observa Vladimir Streinu. Se înmulțesc versurile obsedate de armonia și limpezimile eline (*Artă tîrzie*, *Meșterul*, *Scutul Minervii*, *Helada*, *Androginul*, *Stelă funerară*, *Țărm clasic*). Poezia *Cupa* e străbătută de nostalgia după „puternica dimineață a înfăptuirii / Cînd numerele cîntă și linii dănțuiesc" (Tudor Vianu vedea aici un ecou al strînsei prietenii literare între V. Voiculescu și Ion Pillat); Vladimir Streinu amintea de Mallarmé și Valéry. Oricum, asistăm la o curioasă altoire a „poeziei pure" pe trunchiul liricii religioase practicate de V. Voiculescu. Roadele nu prea dese, atunci cînd apar (*Cupa*, *Falii*, *Fructul oprit*, *Cuget profan*, *Mai multă noapte*, *Rugăciune*) sînt însă de mare preț. Savoarea lor rară ne permitea să o gustăm, încă din volumul *Destin*, acest admirabil „Horeb lăuntric" : „Urc muntele de gînd cu aspre galbe / Cătînd frunzarul rugului aprins : / Doar mugetele tunetelor albe / Mă vor vesti că, Doamne, te-am atins // Și-și vor croi, făcîndu-le puzderii, / Pe mătcile urechilor drum nou, / Că, pînă-n fund, bulboanele tăcerii / S-or turbura sub bulgări de ecou. // Atunci sandala minții moale, / Cu sufletul desculț prin jarul dur, / Pășind în vîrful gîndurilor goale / Voi cuteza să calc pe spirit pur". Dar, lucru cu totul neașteptat, punctul cel mai înalt al poeziei sale V. Voiculescu îl va atinge în lirica erotică. Surpriza a fost postumă, cînd s-au tipărit sonetele compuse de el între 1954 și 1958. Poetul scrisese și înainte versuri de dragoste, nesfiindu-se să-și strige uneori chiar cele mai aprige dorințe trupești (*Cîntec pentru dezbrăcare*, *Fata din Dafin*, *Crăiasa de zăpadă*, *Fericitul gîde*, *Între albe reptile*, *Te înalț*). *Ultimele sonete ale lui Shakespeare în traducerea imaginară de V. Voiculescu* (1964) sînt o adevărată monografie consacrată paradisului și infernului iubirii. Substituindu-se marelui Will, urmașul său valah amplifică celebrul roman sentimental, sordid și sublim, între poetul elisabetan nobilul „tînăr blond" și fățarnica „doamnă brună", cu nouăzeci de episoade inedite. Principalele năzuințe ale liricii lui V. Voiculescu își găsesc în aceste versuri tîrzii o împlinire magistrală. Avem de-a face aici iarăși cu o poezie conceptuală, dar în care dialectica dramatică a pasiunii se comunică peste tot ideilor, aprinzîndu-le, și grația împiedică alegoriile și ia o extindere polipieră : „să fie dar Iubirea o mască a Durerii ? / Alt chip al ei cînd poate adoarme și visează ? / De ce atunci în mine rămîne pururi trează, // Făr' de ogoi chiar pînă pe perina tăcerii ?..." (CXXXV) ; „Nu m-au tîrît spre tine nici stearpa desfrînare, / Nici vițiul fățarnic, ci patima senină ; / Cînd fluturul își arde aripa-n lumînare, / El nu rîvnește seul, ci magica lumină..." (CLXXXIX). Idealul perfecțiunii formale își croiește în marmora sonetului statuia nemuritoare. Expurgat de orice scrîșneli, dar cu o vigoare încă intactă, limbajul poetului izbutește să strîngă un sfîșietor zbucium sufletesc în cea mai lapidară expresie și să-l pună mereu pe scară muzicală. Aproape oriunde ne oprim întîlnim strofe memorabile : de o splendidă cristalizare gromnică. „Perechea este țelul, porunca sacră a firii : / Stîrniți de ea, vulturii se caută prin spații, / Delfinele iau marea în piept să-și afle mirii, / Chiar stelele în ceruri se-njugă-n constelații..." (CLXIV)... „Te ispitește jindul să-mbraci și fericirea / Cum pui, pentru petreceri, o rochie cu brocarte ? / Dar trebuie-nfruntată cu spaimă ca o moarte... / Căci ea, ca să pătrundă, îți sparge-alcătuirea..." (CLXIII). „Puterea mea e jarul închis ca-n nestemată, / Ce arde dur și rece-n lăun-

tricul său joc : / De la crearea lumii, cu aştrii toţi odată / Nu se mai stinge-n mine originarul foc..." (CCIV).

Dar cea mai înaltă izbîndă a liricii lui V. Voiculescu este de a fi făcut din iubire un simţămînt în care teluricul şi spiritualul fuzionează, opunîndu-se dureros. Aliajul contradictoriu al naturii poetului ajunge astfel aici să se valorifice în sfîrşit, pe deplin. Rareori a fost cîntată cu atîta chinuitoare patimă dorinţa de posesiune erotică : „Orice vorbă — zice autorul acestor sonete shakespeariene apocrife — închide o urgie /, şi fiece silabă e un ciclon de dor..." (CCXXIV)... „Cum te-arăţi — mărturiseşte altădată — mă-ntunec... şi sufletul întreg / se face ochi, piept, braţe ... zbucnite către tine, / Pîlpîitor de pofte, iar dinainte-ţi cad ; Din nou vremelnicia îşi cască-n mine-abisul. / Rostogolit pe dîre de flăcări, ca-ntr-un iad ..." (CCXXV). Foamea de plăcere a trupului reînvie lacomă mereu din propria-i cenuşă : „Mai legăna tristeţea doar pieptul ca o boare / Cu fluxuri şi refluxuri aproape aţipite... / Amurgul voluptăţii vărsase umbra-i mare, / Suave mădulare dormeau în el topite... / Şi alb şi magic, palid, se afunda obrazul / Din castaniul moale cu ţirmuri ondulate... / Plutea pe apa tîmplei un nor de vis... În iazul / De somn ieşeau profiluri de ceruri înecate... / Şi nu ştiau de-i suflet, ori luna, sau un peşte / Ce se juca sub unda cu pieliţe senine... / Cînd un oftat... din gura scrîşnită ca un cleşte / Spărgea cleştarul vrăjii urzită peste tine ! / Din carnea somnoroasă, din liniştea fierbinte, / Tu izbucneai, amantă mai dîrză ca-nainte" (CCXXXI).

Instinctele telurice pe care le iscă, silesc dragostea să accepte pînă şi mocirla promiscuităţii absolute. În ciuda unor repetate exclamaţii crispate de oroare : „Tu patima-ţi împrăştii pe-un cîmp fără hotare : / Amici, cai, paji, canalii, femei, cîini, prinţi... n-ai saţiu" (CCII) ; „Porţi crima ca pe-o roză înfiptă-n chiotoare / Şi viţiile-n tine, suavi boboci îşi scot" (CXCII) ; „Dar cum ? Valeţi ignobili au har să te dezbrace ? / S-atingă aşternutul cu laba lor de rînd ?"' (CCXXVII), „Vai, tu strecori minciuna şi-n cuminecătură..." (CCXII) Îndrăgostitul este gata să uite oricînd totul, dacă-şi poate satisface impulsul erotic : „Nu-ţi cer deloc credinţă, mi-e deajuns iubirea. / Ca sfîntul trup, în orice fărîmă ea e-ntreagă, / Cu tine odată-n braţe am strîns nemărginirea ; / Ce-mi pasă că şi alţii rîvnesc s-o mai culeagă !" (CXCVII).

Dar iubirea e în acelaşi timp, la V. Voiculescu, o invincibilă văpaie purificatoare. Ca în sonetele shakespeare-iene, şi aici un platonism rinascentist vine să salveze necontenit dragostea din noroiul instinctualităţii, spiritualizînd-o, „Dincolo de plăcere" poetul pîndeşte „altă dobîndă", „nu brută-ncoronare a sîngelui aprins", ci „neînfăptuitul vis al desăvîrşirii" (CLVI). „Mă-nfăţişez cu duhul — ţine să precizeze dînsul —, nu te sărut pe gură, / Plecat ca peste-o floare, te rup şi te respir... / Şi nu mai eşti de-acuma trupească o făptură, / Ci un potir de unde sug viaţă şi strîng mir" (CLVIII).

O sete fără margini de absolut arde în acest amor condamnat. El leapădă în drumul său tumult, „spumă" şi „drojdii", păstrînd, din „ciuda fermentare", doar „mbătătorul spirit, tăria şi ardoarea" (CCXI). „Iubirea — scrie sonetistul — ni-i sfinţită de marea-i înălţime, / Ne urcă la lumina eternelor dureri. / Acolo, sus, păcatul, n-ajunge nici ca gînd, / Şi viţiul nu suie nici în închipuire ; / E ca un iad în ceruri unde se-ntroc plîngînd, /

Rîvnirile nebune ce n-au jos împlinire" (CLXXII). „Dragostea-i unica vecie dată nouă" (CLXXXIII) fiindcă „ne-adună trăirea spulberată" (CXCIII). În atracția erotică, amanții ascultă de chemarea paradisului platonician al ideilor și la această împlinire superioară năzuiește poetul atunci cînd spune : „Sînt mai bătrîn ca moartea : născut mai înainte / Ca strigătoarea-i umbră / Să nu fi intrat în lume, / Am supt nemuritorul sîn al iubirii sfinte, / În rînd cu Arhetipii fără de veac nici nume... / Dă-mi mîna nu-i nevoie de-aripi... O îmbrățișare : / Misterioasa carne se face duh în noi ; / De dincolo de ceruri se-ntinde-o așteptare, / Perechea cea pierdută să vie înapoi..." (CCV). Geniul are totodată puterea de a-și sublima patima, imortalizînd făpturile care o inspiră, oricîtă josnicie le-ar macula. Conștiința acestei forțe îl face și pe autorul presupus al sonetelor să scrie : „Ciclopeene ziduri de dragoste-nfipsei / În carnea ta uitucă și alunecătoare..." (CCIII) „Nu-ți spun nici un adio : cum n-ai mai exista... / Rămîi doar coaja celei pe car-o iau cu mine... / Ți-am rupt adînc esența și te-am golit de tine... / Plec numai cu splendoarea și frumusețea ta"... (CCXXIX) ; „Eu îmi clădesc sonetul în piscuri, o cetate / Cu rimele creneluri și orice vers un zid / Pe tine, prinț hermetic, ca-ntr-o eternitate, / Zmuls pur din gheara vremii, în el să te închid"... (CLXII).

O adevărată metafizică a iubirii însoțește astfel peste tot teluricul tumult pasional. Identificîndu-se cu ilustrul său înaintaș, V. Voiculescu s-a străduit să-i respecte nu numai tăietura versului, ci și concepțiile, rămînînd în universul moral elisabetan. Se naște, însă, întrebarea, cum a putut să se adapteze poetul creștin prin excelență unui asemenea rol infernal ? Răspunsul, cred că trebuie căutat tot în sensibilitatea religioasă a lui V. Voiculescu, oricît de paradoxal ar părea. A trăi tentația păcatului și a lupta să o birui e un exercițiu mistic frecvent. V. Voiculescu s-a simțit împins să-l facă sub imboldul naturii sale telurice, probabil și datorită cumulului de vicii înnobilate din sonetele shakespeare-iene.

Adevăratul amor poate să fie și o școală a virtuților evanghelice, pentru că, prin el, învățăm ce e dăruirea absolută, iertarea, mila, sacrificiul, puterea spiritului asupra țărînii.

Din „ghehena" patimii, vocea autorului „poemelor cu îngeri" găsește tăria să strige : „Nu ! gloria iubirii nu este îmbuibarea, / Ospețe de săruturi, orgii de-mbrățișări, / Ci dorul larg și taina-mpletită cu-așteptarea Sînt duhul ei pe-o lume de vane desfătări / Prin înfrînări și chinuri asceții-ating extazul..." (CLXXII). În satanicele orgolii ale titanismului rinascentist se insinuează senzația apăsătoare a damnațiunii : „Tu zbori atît : doar clipa cît ține-n slăvi o nuntă / Spre cer te-mpinge sexul, nu marele azur... / Ca iar să cazi în tină și aripa ta ciuntă / S-o năclăiască iarăși al poftelor huzur / Din dragostea curată tu faci vinovăție, / Îmbrățișarea dragă o schimbi într-un păcat, / Din glorioase viții și-naltă scîrnăvie / Îți împlinești cunună pe capul aplecat — / Nimb de amăgitoare, impură poezie... / Și ideală floare a iadului suprem, / Cumplita-ți frumusețe o porți ca pe-un blestem" (CCXXXII). Peisajul sufletesc dramatic al liricii lui V. Voiculescu răsare iar înaintea noastră : „Cu nobila virtute nu ne culcăm ... fugim : / Cum poți să strîngi în brațe un stîlp de diamante ? / Ca pe-o soție-n lume o scoatem și-o cinstim / — În taină cu

nădejdea cîndva s-o moştenim — / Ci-n pat urcăm păcatul, amanţi mlădii şi-amante. / Transfiguraţi de-un fulger de viţii, dăm lumină, / Şi dintr-o curtezană croim uşor o sfîntă : / Iubirea-i scurtă noapte în care totul cîntă : / Dar demonul e-alături şi rîde în surdină..." (CCXXXVIII).

Îndărătul platonismului elisabetan se iveşte, mîntuitoare, suferinţa răscumpărătoare creştină : „O lacrimă curată e geniul iubirii : / Pe doborîţi ridică din iaduri izbăviţi... / Doar una să-ţi lucească în zările privirii, / Şi vezi ca Saul, lumea, cu ochii dezsolziţi..." (CCXXV).

În ultimul dintre aceste sonete shakespeare-iene apocrife, V. Voiculescu se numeşte, „eu, bădăranul Will", voind să spună că singura tangenţă a lui cu strălucitul său model a fost doar grosolănia. Orice umbră de modestie nu-şi are însă aici locul.

V. Voiculescu a scris şi teatru, oscilînd între comedii radiofonice uşurele *Două furtuni*, *Darul domnişoarei Amelia*, *Trandafir agăţător*, *Gimnastică sentimentală* şi piese cu ambiţii mai înalte, *Umbra* (1930), *Faţa ursului* (1930); *Demiurgul* (1936), *Pribeaga*. Primele sînt lipsite complet de umor, cu un aer căznit şi cad adesea în vulgaritate. Celelalte, chiar atunci cînd pornesc bine, sfîrşesc prin a se aplatiza pe parcurs. *Umbra* abandonează ideea interesantă de a scoate efecte dramatice dintr-un eres popular şi devine o simplă farsă groasă, sămănătoristă : În *Faţa ursului*, o explicaţie finală pozitivistă risipeşte toată sugestia supranaturală ; răpitorul nevestei din sat nu e un animal, cum crezusem, ci fostul iubit, îmbrăcat în haina sălbăticiunii. Condamnarea lăudabilă a nebuniei rasiste ia o turnură echivocă şi cam puerilă în *Demiurgul*, confundîndu-se cu repudierea utopismului ştiinţific, ca orgoliu satanic. Evocarea istorică *Pribeaga* alunecă din fabulosul mitic într-un deznodămînt pedestru. Singura piesă mai substanţială a lui V. Voiculescu rămîne *La pragul minunii* (1932), adevărat „mister" modern, de factură expresionistă : Un tînăr evreu, după ce dusese, ca ateu militant, o înverşunată luptă antireligioasă, descoperă credinţa şi revine în orăşelul natal, spre a propovădui contopirea tuturor bisericilor prin mutarea lui Dumnezeu din ele în sufletele oamenilor. Dar, prezentîndu-se la poliţaiul tîrgului, e reţinut şi acuzat de spionaj şi propagandă subversivă. Părinţii, logodnica, socrul eroului, rabinul şi preotul, convocaţi să-l identifice, sînt convinşi că a înnebunit, cînd aud ce spune. Numai un gardian îi urmăreşte vorbele şi e cuprins de o veritabilă exaltare mistică. Trimis ulterior să-l readucă la anchetă pe erou din celula unde fusese închis, constată că ciudatul personaj s-a volatilizat. De dispariţia aceasta inexplicabilă iau act şi ceilalţi : comisarul e stupefiat ; paznicul, convins că a fost martorul unui miracol, pleacă să-l anunţe oamenilor. Eroul nu ajunsese, totuşi, decît pînă la „pragul minunii". Rămas singur cu comisarul, socrul dispărutului îi arată că întreaga asistenţă fusese victima unei halucinaţii colective ; arestatul se spînzurase şi uşa deschisă a celulei îi ascundea trupul. Om al soluţiilor practice, socrul se oferă să scoată autorităţile din încurcătură : pentru un modest comision e gata să ascundă cadavrul printre nişte saci cu cartofi şi să-l arunce în apa de la marginea tîrgului. Astfel, şi familia şi rabinul şi preotul şi poliţia vor scăpa de zănaticul venit să le creeze numai bucluri ; se trece la executarea operaţiei, în timp ce paznicul explică mulţimii adunate cum s-a produs miracolul.

Tulburătoare e economia de mijloace cu care se realizează atmosfera dramatică. Eroul aude și vorbește greu la începutul piesei ; aflăm curînd și pentru ce, cînd își extrage din urechi și gură pietrele prețioase ale unor odoare bisericești care-l împiedicaseră pînă atunci să primească și să răspîndească suprema învățătură a lui Iehova și Isus : iubirea. Trăirea extatică a acestui „mesagiu" ne e comunicată printr-un ingenios ecran măritor. Paznicul nu spune nimic, dar umple scena, atrăgînd toată atenția asupra lui. Cuvintele rostite de erou se materializează pe figura acestui personaj mut, tipică potențare expresionistă a unei idei exaltante. Originală e și mecanica întoarsă a piesei lui V. Voiculescu. Avem de-a face cu o „Verkündigungsdrama", care nu numai că substituie complet dialecticii sociale a „omului nou" o alta pur spiritualistă, mistică, dar îi imprimă, pe linie „gîndiristă", o direcție polemică, programatic antimaterialistă. Adevărata revoluție nu poate fi, după autor, decît interioară, sufletească, ea singură propunîndu-și să instaureze împărăția iubirii universale, prin reînvierea unui autentic și generalizat sentiment religios. Dar, urmărind cu atenție lucrurile, observăm că piesa răstoarnă chiar și această dialectică. Am asistat la o falsă „vestire", minunea nu a avut loc, totul a rămas doar în „pragul" ei, „revelația" paznicului s-a bazat pe o iluzie. Finalul piesei subliniază natura profană a „misterului", contrapunctînd starea de fervoare cu un joc paralel crud, realist. Socrul escamotează cadavrul, în timp ce mulțimea invadează scena ; apoi, după ce-i șoptește comisarului : „S-a făcut. Pornim îndată, căci nici dracul nu mai e pe drum. Toți s-au adunat aici", pătrunde printre oameni și începe să le explice : „Cînd am intrat eu, se mai simțea așa un miros de tămîie. Minune, minune mare, așa o minune".

Publicate postum, în două volume, *Capul de zimbru* și *Ultimul Berevoi* (1966), povestirile lui V. Voiculescu au produs senzație și se înțelege ușor pentru ce : Mai toate aceste bucăți relatează întîmplări legate de practici magice și isprăvi ale unor inși dotați cu puteri miraculoase ; solomonari, vraci sau șamani. Faptele istorisite se petrec în epoca noastră, dar evocă o existență tribală, bazată pe credințe totemice și resuscită timpuri mitice, de o arhaitate imemorabilă.

Un morun uriaș se prinde într-o capcană a gîrlei Pocioveliștea și tentativele lui furioase de evadare amenință să elibereze întregul vînat. Ca să evite acest risc, șeful brigăzii piscicole locale vrea să folosească explozibile. Unui vechi pescar însă, al cărui neam oamenii ziceau că descinde dintr-un morun, ideea îi apare monstruoasă. Hotărît să împiedice punerea ei în practică, Amin își adună toate puterile stirpei sale, dîndu-se de trei ori peste cap, în gînd, și, identificat astfel cu strămoșul acvatic pătrunde sub valuri spre a face loc peștilor să fugă. Dar morunul uriaș se năpustește prin spărtură și, luîndu-l în bot, pornește urmat de un adevărat cortegiu triumfal către fundul mării (*Pescarul Amin*).

O lostriță argintie terorizează satele de pe malurile Bistriței. Tînărul Aliman umblă vrăjit să o prindă, mai ales după ce o ținuse odată în brațe și ea îi scăpase cu mișcări lunecoase de femeie. Urmînd niște sfaturi vrăjitorești, flăcăul recurge la un simulacru masculin al lostriței, din lemn, drept momeală. Apare o plută, purtînd o fată leșinată, cu păr lung, răsfirat pe umeri, ochi de chihlimbar, verzi-aurii sticloși și dinți albi, ascuțiți, ca ai fiarelor. Dar idila dintre erou și această făptură stranie, asemănă-

toare lostriței la înfățișare și apucături, ține doar cîteva luni. Curînd, sosește o femeie mînioasă și ocărîndu-l pe Aliman că i-a răpit fata, o ia cu dînsa. Flăcăul caută apoi zadarnic satul din munți, de unde mama supărată spunea că a venit. Se întoarce acasă fără nici un rezultat și cade într-o apatie totală. E îmbrobodit pînă la urmă de altă fată, însă chiar la sărbătorirea nunții, cineva aduce vestea că lostrița a reapărut. Aliman, amețit de vin, aleargă nebun spre rîu, o zărește, sare după ea și piere printre nahlapii furioși (*Lostrița*).

Un lup sur, cu ochi de foc, îi aduce la disperare pe călugării dintr-o mînăstire, prădîndu-le turmele. Nici zăvozii, nici bîtele paznicilor nu izbutesc să-l alunge, atunci cînd se arată. Singur părintele Sofronie, un bărbat înalt, uscățiv și păros, stăpînit de o mare rîvnă ascetică, are puterea ca, din chilia lui, să pună fiara pe fugă, prin simpla ridicare a brațului. Dar călugărul, înzestrat și cu alte facultăți supranaturale (apleca de la distanță cumpăna fîntînilor, deschidea ușile fără să le atingă, ghicea schimbarea vremii) părăsește mînăstirea spre a practica anahoretismul. Monahii sînt astfel siliți să apeleze la vrăjitorul Șotropa. Anchetînd cîinii, el ajunge la concluzia că prădălnica sălbătăciune e un om-lup care poate fi răpus numai cu glonț afierosit de argint. Vînătorul Șușnea, dirijat de solomonar, împușcă pricoliciul. Se constată ulterior că acesta nu fusese altul decît Sofronie însuși, care e găsit în peștera lui, cu urma glontelui sub coasta dreaptă (*Schimnicul*).

O namilă de urs hulpav face ravagii printre cirezile satului din regiunea Sturmului. E chemat iarăși un vraci, specialist în a infuza taurilor forța de a birui orice jivină care-i atacă. Asistăm la complicatul ritual magic, preconizat pentru aceasta, înlăturarea tuturor obiectelor metalice, aprinderea focului primitiv, simularea uciderii ursului ș.a.m.d.

Dar efectul vrăjii nu se arată. Taurul care urmează să-și dovedească bărbăția refuză să atace momîia îmbrăcată într-o blană de urs. Solomonarul înțelege că magia din om s-a ispăvit, puterile ei strămutîndu-se acum în fier și în oțel. Decis să o împlinească, totuși, cu orice preț, măcar pentru ultima oară, trece el însuși la provocarea taurului, aruncîndu-i blana sălbătăciunii în cap. Întîrîtat, animalul se repede asupra vrăjitorului, îl ia în coarne și pornește vijelios să vestească mîndru muntelui că a ucis fiara cea mai grozavă, pe omul-urs, ultimul Berevoi (*Ultimul Berevoi*).

După unii, V. Voiculescu ar rivaliza ca povestitor cu Sadoveanu în intuiția sufletului primitiv. S-a spus chiar că aduce în plus o dimensiune fantastică a existenței prin surprinderea formelor ei arhetipale, că e mai modern, fiindcă dă întîmplărilor, pe care le narează, o proiecție metafizică și că ridică fabulosul folcloric la semnificații intelectuale superioare. Toate acestea sînt copilării. Multe povestiri ale poetului (*Revolta dobitoacelor*, *Fata din Java*, *Farsă*, *Limanul*, *Proba*) rămîn niște istorii naive, scrise stîngaci, care nu trec cu nimic peste literatura unui Lascarov-Moldovanu. Altele, mai interesante prin nota lor fantastică (*În mijlocul lupilor*, *Căprioara din vis*, *Taina gorunului*, *Șarpele Aliodor*, *Iubire magică*, *Lacul rău*) se mulțumesc să relateze jurnalistic fapte neobișnuite, însoțindu-le de „explicații" pseudo-științifice. Acestea intervin chiar și în unele bucăți izbutite (*Sezon mort*, *Schimnicul*, *Sakuntala*, *Lipitoarea*, *Ultimul Berevoi*), stricînd impresia stranie pe care întîmplările narate au lăsat-o.

V. Voiculescu se impune totuşi ca povestitor, printr-o viziune originală. El ne prezintă o umanitate nediferenţiată încă bine de viaţă ferină. Între om şi animal stăruie legături consanguine puternice, care se trădează imediat. Amin are în toată făptura lui ceva de mare amfibie, pieptul larg, umflat pe lături, braţe lungi şi palme late ca nişte lopeţi, coapse şi picioare elastice, deşirate, pielea lunecoasă, fără nici o pilozitate ; tăbăcit de vînt şi soare, pare acoperit cu solzi mici ; cînd iese din apă, omul-morun se zvîntă într-o clipă. Aceeaşi proprietate o are şi fata-lostriţă, căreia îi place să înoate toată noaptea şi să vîneze păstrăvi. Eroul bucăţii *În mijlocul lupilor* aduce şi el cu o jivină. Un păr des îi acoperă fruntea ; pe sub fălci poartă o zgardă de barbă rară şi ţepoasă ; are mîini lăţite, cu degete răşchirate, ca nişte labe, priviri arzătoare şi exală o duhoare sălbatică. Trăieşte singur, afară din sat, pe coclauri, într-o bojdeucă, jumătate peşteră, săpată sub un mal argilos şi sterp. „Luparul" reuşeşte să comunice cu semenii săi carnivori prin schelălăituri şi urlete lugubre, scoase dintr-o oală de lut ţinută la gură. Şi în *Ultimul Berevoi* oamenii îmbracă pielea animalelor, reproducîndu-le apucăturile. Dansul magic închipuie trezirea virilităţii taurului, care cheamă prin mugete amoroase, din grajd, o junică ; executanţii ritualului îşi alintă grumazele şi se împerechează apoi muteşte, într-un loc tăinuit, fără a afla vreodată cine sînt.

La V. Voiculescu oamenii şi jivinele trăiesc într-o profundă intimitate. Partenerul preferat de joc al unui băiat e o reptilă, cu care doarme la sîn (*Şarpele Aliodor*) ; o ţigancă tînără creşte un pui de urs şi-l iubeşte ca pe copilul ei (*Sakuntala*). E de reţinut că animalele sălbatice au exercitat aceeaşi fascinaţie şi asupra poetului V. Voiculescu ; şarpele, şi mai ales ursul, revin adesea în versurile lui. Ultimului i-a închinat chiar un imn de slavă : „Ursule, uriaş schimnic bătrîn / Ascuns de lume în peşteri sihastre / Paşii tăi limpezi stele rămîn / Înfipte-n potecile noastre / (*Cîntecul Ursului*).

Lăegtura secretă şi intimă a omului cu sălbăticiunile capătă expresia cea mai tulburătoare în povestirea *Sezon mort*. Aici, asistăm la o acuplare ciudată între un splendid cîine de rasă şi o vulpe. Erosul, în forma lui bestială, suprimă distanţele care separă speţele, contaminîndu-l pe animal şi pe om. Stăpînul cîinelui, un exemplar uman nu mai puţin ales, simte subit o atracţie violentă pentru nevasta argatului său şi ajunge a se iubi cu ea în aceeaşi poiană tainică din pădure, unde avusese loc amorul ferin, sub o lumină ameţitoare de lună, identică.

De îndată ce vulpea e omorîtă şi blana ei întinsă pe uluci, totul revine la normal ; cîinele dispărut se întoarce acasă, stăpînul îşi reia viaţa castă dinainte şi femeia, după o sfîntă bătaie, locul în căminul conjugal.

Originală e şi aura fantastică pe care o capătă existenţa cotidiană în lumea povestirilor lui V. Voiculescu. Preistoria continuă să trăiască paralel cu vremurile noastre, aşa cum îşi imagina Blaga. Amin se conduce în acţiunile sale după străvechi credinţe totemice. „Luparul" locuieşte ca oamenii cavernelor într-o văgăună ai cărei pereţi sînt acoperiţi de desene învestite cu funcţii magice. Sub brîul Sturului se desfăşoară rituri tribale ; în alte părţi puricii sînt scoşi din casă pe o lamă de cuţit aşezată sub bătaia lunii. Forţe obscure pîndesc mereu îndărătul făpturilor care populează universul lui V. Voiculescu. O senzaţie de echilibru cosmic nesigur

şi misterios ne întîmpină peste tot. Dar ea nu rezultă atît din evenimentele narate, cît din comentariul autorului care rămîne poet şi proiectează fapte banale pe un fundal mitic, dilatînd metafore memorabile. Identificat cu strămoşul-morun, Amin pătrunde în paradisul arhetipal marin. Alt cer, răsturnat, cu pleiade şi constelaţii, i se deschide în adîncurile apelor. Peşti uriaşi, leviatani, chiţi nemăsuraţi, ies din genuni, cuprinzînd în pîntecele lor lumile şi hrănindu-se cu aştri. La fel e împinsă spre fantastic povestirea *Sezon mort*. Fazanăria din pădure atrage soiurile de păsări răpitoare, coţofene gulerate, şoimi închiondoraţi, ulii negri sau pestriţi, găi cu aripi zimţate, hultani semeţi, pajure heraldice, vulturi mari rotitori, acvile, stance sure, ciori hoaţe, gaiţe clevetitoare, ghionoi oacheşe, ciuvici cobitoare, care beau ouă crude, cucuvăi holbate, bufniţe, precum şi alte lighioane prădalnice, vulpi viclene, viezuri leneşi, nevăstuici bălţate, dihori neruşinaţi, şobolani, şoareci, guzgani, ciufi zgîiţi, pisici sălbatice, arici, şerpi şi broaşte. O junglă de instincte carnasiere asaltează necontenit, zi şi noapte, oră după oră, crescătoria ; apărătorii ei, trei oameni şi un cîine, duc o luptă fără încetare împotriva valurilor acestei imense furii devoratoare. Cursele clănţănesc, armele bubuie, neostenite. Colţii lui Azor se înfig în gîtlejurile agresorilor, sporind mereu mormanele de stîrvuri din jur. Paza fazaneriei devine o bătălie grandioasă cu duhul sălbatic al pădurii, un dificil echilibru cosmic între iscusinţe, energii şi instincte.

Unde poetul absentează, naratorul se dovedeşte lipsit de inventivitate şi metaforei fericite îi iau locul consideraţii plate, extrase din recuzita esoterică tradiţională cu privire la „corpul astral", „fluidul voinţei", viaţa „arhetipală" etc. Distanţa care-l separă pe V. Voiculescu de un mare povestitor ca Sadoveanu e vizibilă aici.

O vînă epică mai bogată apare în istorisirile cu tîlhari ale scriitorului. Bucata *Alcyon sau diavolul alb* ne deschide porţile imperiului fabulos al „hoţilor de cai", evocaţi în poemul cu acelaşi nume. *Behaviorim* şi mai ales *Ispitele părintelui Evtichie* regăsesc culorile aprinse ale poveştilor noastre cu haiduci, îmblînzite de un umor fatalist oriental.

Romanul *Zahei orbul*, tipărit iarăşi postum (1970) este o naraţiune picarescă, împinsă pe nesimţite către simboluri evanghelice. Un muncitor la cherhanalele bălţilor Dunării, înzestrat cu o statură uriaşă şi o forţă herculeană, îşi pierde vederea din cauza consumului de alcool metilic. Sperînd într-o vindecare miraculoasă la schitul Dervent, unde vrea să ajungă, străbate tot felul de medii patibulare. Printre cerşetori, ocnaşi şi prostituate, cunoscînd cele mai grele umilinţe, eroul dobîndeşte lumina interioară a credinţei. Pînă la urmă descoperă un preot apostat căruia îi paralizaseră picioarele, îl poartă pe umeri, închipuind cuplul orbului şi slăbănogului din scriptură, curăţă împreună o biserică pîngărită şi părăginită, unde popa reîncepe să slujească, iar cînd acesta moare, rămîne îngenunchiat acolo, cu el în cîrcă, să aştepte trîmbiţa judecăţii de apoi. Personajul n-are destulă coherenţă psihologică pentru a susţine multitudinea episoadelor romanului, înecate de prea mult senzaţional. Dar cel mai întins dintre ele, consacrat ocnei, conţine pagini despre moravurile invertiţilor fără pereche în literatura noastră. De asemenea finalul, de o zguduitoare poezie apocaliptică, e halucinant.

Străvechi substrat popular-oral și continuitate în literatura scrisă

I. C. Chițimia

Pentru înțelegerea valorii distincte și a originalității scrisului, o problemă care se cere rezolvată, în primul rînd, este vechimea literaturii române. În general, și fără nici o rezervă pînă acum, s-a considerat că literatura română este o literatură cu începuturi tîrzii, ținîndu-se seama de apariția primelor texte scrise. În realitate, spre deosebire de literaturile occidentale cu rădăcini în mare măsură în cultura livrescă a antichității, literatura română — și socotim că situația se potrivește în bună parte și pentru alte literaturi est-europene — își are bazele de pornire în cultura populară cu o milenară existență și cu extensiune și transmitere orală. Literatura scrisă nu este, deci, un început propriu-zis, ci o perpetuare în forme noi a unor elemente preexistente, fundamentate și desăvîrșite oral într-un anumit tip de civilizație și cultură.

Îndrăznim să afirmăm că au existat în Europa, în cel mai îndepărtat trecut, două moduri de manifestare culturală : *în scris* și *oral* (ca pondere, nu ca exclusivitate) și ele au fost caracteristice unor popoare din zone distincte, precum, de exemplu, zona mediteraneană de-o parte și zona iliro-tracă-daco-getă de alta. Cultura vechilor popoare din sud-estul Europei s-a difuzat și conservat în special oral (problemă de psihologie a colectivității și de sociologie a culturii) și ponderea ei a rămas aceasta și la popoarele moștenitoare pînă în vremuri tîrzii. Așa se explică valorile folclorice, inestimabile ca artă sau „știință" populară, persistente în toate genurile și categoriile în sud-estul Europei.

Conform unei filozofii și viziuni specifice asupra lumii, nu se lucra cu sentimentul eternului, ci cu acela al fragilului, gîndirea și conceptele nu se tăiau în piatră (în ideea rezistenții în timp), ci se încrustau în lemnul moale, pieritor și el în marea trecere, cu simțul reînnoirii actului ulterior de către alții, în concepția și imaginea lor proprie, în lumea lor nouă. Ideea aceasta a schimbului și a transformării continue a elementelor naturii a devenit aci fundamentală, în viață și în cultură. A acționat simplu, într-o dialectică nativă. Din aceste motive nu s-a simțit inițial, atît de acut, nici nevoia scrisului. Nu s-a scris (de obicei pentru viitor), ci s-a vorbit sau s-a cîntat (pentru prezent) și alții (moștenitorii) aveau să vorbească și ei cu grai viu și să cînte în continuare, pentru momentul lor.

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 4, p. 557—564, București, 1973

Încercînd exemple concrete, trebuie să înțelegem că splendidele porți cu încrustături în lemn sau stîlpii de la tindă din vetre vechi de cultură populară, precum Vrancea, Argeșul, Oltenia de Nord, Maramureșul etc., nu formează o artă concepută relativ recent, ci sînt moșteniri ancestrale, transmise din generație în generație. Se știe azi, după cercetările arheologice (și faptul este confirmat și de specialiști străini), că dacii aveau o deosebită înclinație spre lucrul și arta în lemn. Cu oricîtă influență ulterioară, bisericile din lemn maramureșene, cu linia lor arhitecturală excepțională, cu simțul infinitului în ea, sînt o moștenire de veche artă și de lucru în lemn. Dealtfel, această înclinare s-a petrecut și la alte popoare din zona răsăriteană, de pildă, la ruși, unde ea s-a concretizat în vechi și monumentale biserici tot în lemn, cu siluete originale[1].

De asemenea, din punct de vedere folcloric, lirica românească, cu tonurile ei răscolitoare și capodoperele epice nu sînt, nu pot fi (la desăvîrșirea pe care o are azi) o creație din vremuri noi, ci rezultatul unor îndelungate prelucrări și transmisiuni, cu ecou nepieritor la sate, nici în vremea noastră, cînd satele sînt asaltate de noi forme de cultură și civilizație.

Am încercat de curînd să demonstrăm într-un studiu[2] că temele comune în Balcani, într-o serie de balade, unele în realizări de capodoperă, în stiluri însă naționale, precum *Meșterul Manole — Zidanje Skadra*, *Călătoria fratelui mort — Put mrtvog brata*[3] sau *Poruka mirtvog heroja*, *Nevasta vîndută — Prodata nevesta*[4] și *Doicin Bolnavu — Bolani Dojčin* nu se datoresc unor contacte și împrumuturi reciproce din timpuri moderne (cum se mai opinează de către unii cercetători), ci se bazează pe un străvechi substrat comun de cultură și obiceiuri populare, folosit în arta proprie de fiecare popor, cu posibilități de revitalizare prin noi relații ulterioare între popoare.

Dar de un substrat și mai vechi, privind concepția primitivă despre viață și moarte, ține poezia obiceiurilor, legată de bucuria sărbătorilor cu cîntece de bun augur, de ritualul nunții sau de cultul morților. În acest sens, colindele, cîntecele de nuntă, bocetele au o vechime incalculabilă și de la simpla practică rituală s-au ridicat la treapta de poezie, prin continue modelări și remodelări. Ceea ce am cules noi în vremuri moderne nu este decît urmarea unor întregi milenii de cultură și literatură, cu întîmplătoare imprimări, pe parcurs, în documente și scrieri. Iată o posibilitate de definire zonală a culturii vechi a popoarelor pe baza cîntecelor funerare. În zona meridională mediteraneană, în spiritul mitologiei desfășurate în legende fantastice, cu zei, semi-zei și eroi titanici

---

[1] Vezi, de exemplu, celebre monumente rusești citate de B. Grékov, *La culture de la Russie de Kiev*, Moscova, 1947, p. 68.

[2] Cf. I.C. Chițimia, *„Cîntecul lui Doicin Bolnavu" și fondul comun sud-est european de cultură populară*, comunicare la Simpozionul relațiilor iugoslavo-române în domeniul literaturii populare, Pančevo, 28 IX—1 X 1972.

[3] Pe lîngă studiile cunoscute ale lui Șișmanov și Gh. Vrabie, vezi acum în urmă Dušan Nedelković, *Zajednička tema poruhe mrtvoga heroja srpskog i rumunskog narodnog pevanja u zajednici usmenog folklora naroda Balkana*, Belgrad, 1971.

[4] Cf. comunicarea lui Miodrag. V. Stojanović, *Srpsko-rumuńske verzije balade o prodatoj nevesti*, Simpozionul amintit de la Pančevo, 28IX—1 X 1972.

(vezi Prometeu), s-a născut sentimentul eternului uman transmis în monumentele de piatră cu inscripţii în piatră (pe lîngă bogăţia scrisului obişnuit). Nu întîmplător, pe lîngă cîntecele funerare numite θρηνοῖ la greci şi *neniae* la romani, se înscriu pe pietrele tombale mici elegii funerare, în care se încearcă perpetuarea amintirii celui dispărut, prin emiterea de idei filozofice privind actul morţii sau prin consemnarea caracterului celui mort. Toate inscripţiile tombale (numeroase) arată limpede acest lucru[5]. Se încearcă învingerea morţii cu astfel de „cîntări" :

Cinis sum, cinis terra est, terra dea est ergo mortua non sum (cenuşe sînt, pămîntul e cenuşă, pămîntul e însă zeiţa mamă[6], deci n-am murit)[7]. Se cîntă, de asemenea, faptele bune atît la aristocraţi cît şi la oamenii de jos, fără alegere :

Vixi quod volui semper bene, pauper, honeste, fraudavi nullum (am trăit cum am dorit, întotdeauna corect, sărac, cinstit, n-am înşelat pe nimeni)[8]. Deci e o atmosferă tipică pentru mentalitatea culturii şi civilizaţiei mediteraneene.

În schimb, în zona sud-est europeană, filozofia omului e alta : fiinţa umană se identifică total cu natura, în viaţă şi după moarte, nu există nici o teamă de dispariţie. Morţii vin printre vii la anumite sărbători (vezi sărbătorile Moşilor de peste an — peste douăzeci) ; de aceea s-a plîns în popor „transformarea" omului (nu „dispariţia" lui totală), în bocete inspirate şi poetice, în contextul unei mitologii mai aproape de frumuseţea pămîntului şi vieţii omului, decît de măreţia cerului şi zeilor. Nu se pune accentul pe o moarte a cuiva, ci se cîntă un act, întîmpinat cu acelaşi gest viu ori de cîte ori acest act se repetă, în ideea continuei treceri şi înnoiri a fluxului de viaţă, existent în întregul naturii. Totul este în trecere şi în transformare.

Literatura orală are o transmitere organică şi vie, cu posibilităţi de continue modelări şi incantaţii, pe cînd literatura scrisă părea, pentru populaţia din zona traco-dacă, un fel de aşezare în sarcofag, rămînînd în nemişcare şi neschimbare. De aceea ideea eternizării prin vorbe scrise apare aci incompatibilă cu percepţia realităţii înconjurătoare. Aşadar, există două viziuni filozofice, cu două consecinţe culturale, una cu pretenţia imortalizării, alta cu înţelepciunea restrîngerii la actual, una cu pasiunea scrisului, alta cu preţuirea exprimării muzicale orale pentru cei de faţă şi pentru cei din viitor. De aci a urmat într-o parte o consemnare în scris a elegiei funerare, iar în alta proiectarea orală a acestei elegii devenită splendidă poezie de scenă.

Aceasta în legătură cu poezia funerară, dar lucrurile s-au petrecut similar şi în legătură cu alte specii. În acest sens, nu scrisul decide vechimea unei literaturi, ci bazele de la care pleacă ea, fie scrise, fie orale.

---

[5] Vezi culegeri de inscripţii la Johannes Holodniak, *Carmina sepulcratia latina epigrafica*, Petrograd, 1904 ; Fr. Buecheler, Al. Riese, *Carmina latina epigrafica*, Leipzig, 1895 ; E. Engström, *Carmina latina epigrafica post editam collectionem Buechelerianum*, Göteborg-Leipzig, 1912.

[6] Vezi cultul Pămîntului-Mamă la F. Altheim, *Terra Mater. Untersuchungen zur altitalischen Religionsgeschichte*, Giessen, 1931, p. 120 şi urm.

[7] Cf. J. Holodniak, *op. cit.*, p. 1123 ; Fr. Buecheler, Al. Riese, *op. cit.*, p. 974.

[8] J. Holodniak, *op. cit.*, p. 349 ; Fr. Buecheler, Al. Riese, *op. cit.*, p. 372 ; vezi o nouă valorificare a acestor epitafe de către W. Lengauer, *Stosunek do śmierci w rzymskiej pozji nagrobnej I—III w.*, în „Meander", XVII, 1972, nr. 9, 384—390 ; nr. 10—12, p. 460—467.

În această situație însă, nu simpla continuitate organică dintre literatura orală și cea scrisă (continuitate existentă la toate popoarele), ne atrage atenția, ci saltul calitativ pe care-l manifestă de la început scrisul românesc, gîndirea matură și arta literară care apar în scris, în diferite genuri : istoriografia, literatură parenetică[9], cărți populare, arta tiparului etc.

Este imposibil de conceput, bunăoară, apariția relativ la scurt interval de la începuturile scrisului românesc original, a unei opere atît de frumoase ca *Învățăturile lui Neagoe Basarab*, fără substratul culturii vechi, cel puțin pentru unele părți ale ei. Substratul acesta este însă detectabil în multe alte opere.

Așa stînd lucrurile, literatura română a moștenit un viguros fond local, a dispus de maturitate inițială și deci nu poate fi socotită tînără, adică cu începuturi tîrzii și firave. Ea este o continuare evidentă a unei epoci literare de concepție orală. Această continuitate organică de cultură și literatură este importantă, fiindcă ea dovedește și o continuitate de viață socială, fără dislocări, împotriva deci unor teorii aberante.

Dar nu numai stabilirea unor antecedente interesează, cît și consecințele de valoare și de stil imprimate singular, și paralel cu ceea ce s-a petrecut, singular și distinct, la alte popoare din aceeași zonă est-europeană.

Se știe, de exemplu, că *Învățăturile lui Neagoe Basarab* au corespondente în literatura universală începînd din antichitate și pînă în vremuri moderne, totuși *Învățăturile* nu se confundă cu nici una dintre aceste opere străine. Scrierile bizantine de același gen ale lui Vasile Macedoneanul (867—886) sau Constantin Porfirogenetul (913—959) au specificul lor de opere educative la treaptă de bazilevs, cu decor imperial, *Poučenie Vladimira Monomaha* conține ingenuitatea și sensibilitatea rusă veche în perioada istoriei naționale plină de drame, istorie existentă și în *Slovo o polku Igoreve*[10], ambele bazate însă pe fondul local de cultură. E ca un cîntec de stepă care nu răsună numai din depărtări spațiale, ci și din străfunduri istorice, grefate totuși pe evenimentele tragice ale vremii, încercînd o educație în vederea păstrării unității statului, amenințată de pretendenți[11].

În schimb, *Învățăturile lui Neagoe Basarab* nu insistă asupra elementului istoric, ci asupra formării caracterului uman, asupra psihologiei omului, implicată în relațiile sociale și diplomatice, asupra organizării concrete a unor instituții de stat (de exemplu, compoziția și acțiunile oștirii), totul ridicîndu-se de la observația și luciditatea personală a autorului, de la realitățile românești. În centrul atenției stă mereu omul și viața lui, nu istoria rigidă, încît la moartea mamei și fiului său Petru, Neagoe Basarab schimbă tonul relatării instructive cu tonul liric al poeziei

[9] Vezi date în lucrarea noastră *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, București, 1972, p. 115—120.

[10] Vezi ediția critică publicată de A.S. Orlov, *Slovo o polku Igoreve*, Moscova-Leningrad, 1946 și ediția facsimilată a ediției princeps, cu transcriere și traducere dată de Antonina Obrębska-Jabłtońska, *Słowo o wyprawie Igora*, Varșovia, 1954.

[11] Cf. A.S. Orlov, *Poučenie Vladimira Monomaha*, Moscova, 1947; unele considerații la B. Grékov, *La culture de la Russie de Kiev*, Moscova, 1947, p. 121—122.

de jale, într-o exprimare care a însoţit mii de ani elegia morţii omului, întîlnită în tot felul de bocete vechi şi noi:

„Tu n-ai nici o grijă de mine şi m-ai lăsat să fie totdeauna inima mea arsă şi aprinsă de jalea ta şi ochii mei să fie [...] tot plini de lacrămi, ziua şi noaptea. Că eu aş fi dat traiul şi zilele mele ca să fii tu viu"[12].

Asemenea forme stilistice erau demult formate.

Bazilevşii bizantini s-au folosit, în prestanţa lor imperială, de decorul culturii elenice, ca fond ineluctabil, Neagoe Basarab însă, imperceptibil, se reazemă pe un fond de cultură populară ancestrală[13]. Temperamental, psihologic şi intelectual, omul este (adeseori în mod inanalizabil) produsul solului cultural local, impregnat sociologic cu forme de cultură specifice, pe un parcurs milenar, exact cum în biologie o zonă geografică şi climatul ei îşi imprimă substratul, în chip natural, în anumite specii de plante şi animale şi în caracteristicile acestora.

Originalitatea literaturii nu este, prin urmare, o simplă invenţie, ci o integrare pe cît posibil ideală în fondul de cultură moştenit îndelung, ceea ce se poate verifica şi cu toţi marii creatori ai lumii, iar la noi, în plus, cu opere ale lui Dosoftei (*Psaltirea în versuri*), D. Cantemir (*Istoria ieroglifică*), Creangă, Eminescu, L. Blaga, pentru a nu cita decît pe unii.

Originalitatea literaturii vechi se iveşte însă şi în alte genuri literare. Dacă în *Învăţăturile lui Neagoe Basarab* se simte unda plîngerii improvizate, de mare persistenţă pînă nu de mult în bocetele unor regiuni ale ţării, în ceremonia îngropării, unul din cele mai vechi şi cele mai frumoase cîntece funerare din cultura noastră populară, *Cîntecul zorilor*, inexistent la alte popoare, s-a exprimat, cu anumite vestigii, în adaptarea *Alexandriei* în româneşte, şi anume în plîngerea Ruxandrei la moartea lui Alexandru Machedon: „Plîngi, o, lună, şi tu, soare, / Cînd omul din lume moare"....(un bocet popular apropiat există şi în versiunea sîrbocroată a *Alexandriei*, versiunile occidentale, însă de unde această carte a intrat în sud-estul Europei, nu conţin această scenă)[14].

Dar adaptarea *Alexandriei* româneşti nu se reduce numai la introducerea unor elemente de cultură populară, ci această carte se remarcă printr-o schimbare radicală de atmosferă. În însăşi *Alexandria* sîrbească, din care descinde cea românească, se mai păstrează ceva din ceremonia şi stilul de curte bizantină, ceea ce se vede clar în corespondenţa împărătesei Olimpiada cu fiul ei Alexandru, invocînd aurul şi strălucirea de curte, pe cînd acelaşi personaj în *Alexandria* românească se comportă cu ingenuitatea mamei simple de ţară, care se bate cu gîndurile „cum se bat corăbiile cu valurile mării", imagine luată din poezia populară: „eu mă bat cu gîndurile, ca apa cu malurile"[15].

---

[12] Cf. *Învăţăturile lui Neagoe Basarab*, ediţie de Florica Moisil, Dan Zamfirescu, G. Mihăilă, Bucureşti, 1970, p. 240.

[13] Vezi unele distincţii de zonă în articolul nostru *Umanism occidental şi umanism sud-est european*, în RITL, XXI, 1972, nr. 1, p. 25—30.

[14] Vezi şi lucrarea noastră *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, p. 390—391.

[15] *Ibidem*, p. 389.

Astfel transformată, *Alexandria* a fost simțită ca o carte a țării și citită cu multă plăcere, după cum se știe, chiar de scriitorii din secolul al XIX-lea[16].

Dealtfel, toate cărțile populare au fost prelucrate în spirit și în limbaj autentic românesc, iar unele dintre ele prin conținut s-au integrat mai mult fondului de cultură, local, precum *Istoria lui Archirie și Anadan*, cu circulație numai în sud-estul Europei, cu bază în literatura folclorică, plină de anecdote și proverbe, mereu înnoite și înlocuite de fiecare popor, încît Anton Pann mai tîrziu și-a luat îngăduința să facă din această scriere una din primele opere de paremiografie românească[17].

La fel stau lucrurile cu *Istoria lui Skinder*[18], despre care vechiul manuscris spune că provine dintr-un original turcesc, contestat pe nedrept de M. Gaster, fiindcă această frumoasă poveste care face elogiul devotamentului în relațiile de prietenie și dragoste, își are izvorul în folclor și s-a bucurat de o mare răspîndire începînd din evul mediu[19]. Ea a fost înregistrată oral și la turcii din insula Ada Kale (lucru necunoscut)[20], încît existența unei versiuni turcești în vechime nu este o mistificare, ci dovada unei existențe folclorice. Transpunerea în limba română s-a făcut pentru că motivul omului care cunoaște graiul animalelor și motivul prieteniei devotate erau cunoscute demult din basmele populare[21] și deci povestea putea fi turnată în spirit național, ceea ce s-a și întîmplat.

Spiritul original și valoarea literară au fost definite și recunoscute, de asemenea, tot mai mult pentru istoriografia veche, începînd cu letopisețele în limba slavonă inițiate de Ștefan cel Mare într-un stil propriu[22] și ajungînd pînă la marile opere ale cronicarilor din a doua jumătate a secolului al XVII-lea și din secolul al XVIII-lea : Gr. Ureche, Miron Costin, Radu Popescu, Ion Neculce și alții.

Un spirit creator surprinzător a dovedit mitropolitul Dosoftei în *Psaltirea în versuri* (1673), în care, așa cum am subliniat într-un articol[23], inovația de expresie este de-a dreptul modernă, prin candoare și ingenuitate, fără false restricții de limbaj, ca în poezia secolului al XX-lea, de exemplu, în creația lui Tudor Arghezi, cînd citim în psalmi aceste versuri :

„Tu ești, Doamne, ce m-ai tras din mațe
Și maică-mea viu m-ai dat în brațe,
Din mătrice și din scăldătoare,
Și din fașe m-ai pus pe picioare...".

---

[16] Vezi, de pildă, relatarea lui Ion Heliade Rădulescu, *Dispozițiile și încercările mele de poesie*, în „Curierul de ambe sexe", ed. II, București, 1862, p. 1717 ; se cunoaște, de asemenea, prețuirea acordată de Gr. Alexandrescu, M. Kogălniceanu etc.

[17] Cf. lucrarea noastră *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, București, 1970, p. 260, 265, și, mai ales, *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, p. 414.

[18] Vezi Stith Thompson, *The Types of the Folk-tale*, Helsinki, 1961, nr. 930 și 992 A și Iulian Krzyżanowski, *Polska bajka ludowa*, t. I, Wroclaw, 1962, nr. 551.

[19] Cf. I. C. Chițimia, *L'Histoire de Skinder en Europe et surtout dans le sud-est européen*, în *Actes du premier Congrès International des Études balkaniques et sud-est européennes (1966)*, t. VII, Sofia, 1971, p. 129—138.

[20] I. Kunos, *Türkische Volksmärchen aus Adakale*, Leipzig, 1907 (text turcesc și traducere).

[21] Vezi Stith Thompson, *op. cit.*, nr. 517 și 516C și J. Krzyżanowski, *op. cit.*, nr. 671.

[22] Vezi argumentarea în *Probleme de bază*, p. 13—27.

[23] Cf. studiul nostru *Folclorul în substanța literaturii române vechi*, în RITL, XX, 1971, nr. 1, p. 9—22.

Psaltirea în versuri a lui Dosoftei e altceva decît opera poetului polon Jan Kochanowski, *Psalterg Dawidow* (1579), de care Dosoftei a avut cunoştinţă, care i-a dat impulsul scrierii sale, însă fără nici un fel de servitute sau imitaţie (s-a afirmat uneori dependenţa), construind şi structurînd psalmii în percepţie deosebită de Kochanowski (poetul polon are unii psalmi dezvoltaţi, Dosoftei alţii), dar mai ales folosindu-se ideal de exemplul versului popular şi de valorile lexicului românesc.[24].

Poezie adevărată a reuşit şi Miron Costin, nu numai în poemul *Viaţa lumii*, cu acel ecou melancolic :

„Pajanjeni sînt anii şi zilele noastre !"

ci şi în, poate, mai ales, în poemul în versuri polone, *Historia polskimi rytmami* (1684), unde întîlnim un revelator tablou cinegetic legat de descălecarea Moldovei şi de vînarea zimbrului, invocînd nostalgic locurile natale (a scris poemul în Polonia) :

„Iar pe tine, Bîrladule, rîu rodnic,
Nu pot să nu te chem cu amintirea !"

Miron Costin citise poeme istorice polone şi cronici polone, în stil epic şi anecdotic, dar sub pana lui imaginile apar în culori originale şi expresia este încărcată de emoţie şi de lirism, cînd scrie :

„Trec zilele ca umbra, ca umbra de vară ;
Cele ce trec nu mai vin, nici să-ntoarnă iară..."

Iar în *De neamul Moldovenilor* sau în *Letopiseţul Ţării Moldovei* nu sînt puţine paginile de poezie, care nu se găsesc în nici un fel în izvoarele diferite, folosite de el doar pentru informaţie istorică, informaţie istorică expusă în operele sale într-un stil de asemenea original. Altfel Miron Costin n-ar mai fi Miron Costin, ci poate un Simion Dascălul sau cel mult un Axinte Uricariul.

Literatura română veche are multe opere de valoare şi nu pot fi luate toate în consideraţie aici (unele sînt arhicunoscute : cronica lui Neculce), dar nu poate fi trecută cu vederea *Istoria ieroglifică* (1705) a lui Dimitrie Cantemir, care, între celelalte scrieri ale lui, se distinge prin concepţia de structură literară nouă, precum şi prin căutarea expresiei şi stilului inovator scos din moştenirea literară a poporului. Aşa cum am arătat în altă parte, D. Cantemir utilizează prima dată în literatura română imagini expresive din străvechea poezie magică a descîntecelor, pentru imitarea tînguirilor unor personaje alegorice, ironizate de autor :

„Munţi crăpaţi,
Copaci vă despicaţi,
Pietri vă fărîmaţi..."

sau

„Eu m-am vechit
M-am vechit,

[24] Vezi şi lucrarea lui Henryk Misterski, *„Psalltirea în versuri" metropolity moldawskiege Dosoftei'a a „Psalterz Dawidow Jana Kochanowskiego*, Poznań, 1970.

M-am veștejit
Și ca florile
De brumă m-am ofilit..."

Autorul a avut simțul poeziei unui gen neluat în considerație, sub acest raport, decît în secolul nostru de Ovid Densusianu[25]. Mai mult, D. Cantemir a realizat, după exemplul descîntecelor, versuri similare, încît se observă încă o dată folosirea creatoare a fondului vechi de literatură populară. Dacă ținem seama și de datele din *Descrierea Moldovei* (1716), D. Cantemir apare ca un excelent valorificator al culturii autohtone în opere originale.

În final, trebuie să remarcăm că gîndirea literară s-a imprimat original și în forme exterioare creației literare, precum arta tipografică, în ilustrarea manuscriselor și cărților, în anumite linii de gravură și culori, care se integrează unui întreg complex de cultură materială și spirituală a poporului, cu origini îndepărtate. De fapt, aceasta ține de arta veche a picturii și arhitecturii, cu baze comune, în zona est-europeană, dar cu stiluri și nuanțe naționale, rivalizînd direct cu Occidentul prin notele proprii, dacă ne gîndim la mănăstirile moldovene și valorile lor, precum și la cele bulgare, sîrbocroate, rusești și capodoperele pe care le conțin acestea[26].

În concluzie, literatura română veche s-a dezvoltat pe un fond autohton de cultură populară, cu stratificări multimilenare, în conexiune și în consonanță, în multe privințe, cu literatura popoarelor vecine, dar în stil distinct național, formînd împreună cu aceste popoare o zonă de civilizație și cultură a acestei zone, care îmbogățește, cu valori proprii, patrimoniul culturii și literaturii universale, alături de alte zone ale Europei și ale lumii.

---

[25] Cf. Ovid Densusianu, *Limba descîntecelor*, în „Grai și suflet", IV, 1930, fasc. 2, p. 351—376 ; V, p. 125—157, VI, p. 75—162.

[26] Unele idei valoroase la M. V. Alpatov, *Rubliev*, traducere de Vasilica Beldie, București, 1972, p. 28, 43 și urm ; de asemenea, B. Grékov, *op. cit.*, p. 76 și urm.

Noţiunea de valoare în literatura comparată

Adrian Marino

Noţiunea de valoare în literatura comparată are un statut cu totul deosebit, specific, dealtfel destul de ambiguu. Controversele referitoare la „criza" acestei discipline, provocate de criticile lui René Wellek, Etiemble[1] şi ale altora, urmate de unele clarificări şi revizuiri de poziţii, n-au reuşit să rezolve problema în discuţie. Concluziile congreselor de la Chapel Hill (1958), Budapesta (1962), de la colocviul metodologic ţinut tot la Budapesta (1972)[2] se cer încă precizate. În ce ne priveşte, încercăm o „punere la punct", care să ţină seamă de toate datele esenţiale ale controversei.

Nodul conflictului şi al „crizei" se reduce în esenţă la următoarea dilemă : literatura comparată este chemată să aleagă între „istoricism" şi „criticism". Pe de o parte, studiul „faptelor" puse în lumină prin analiza raporturilor literare internaţionale, investigate la toate nivelele şi în toate direcţiile. Iar pe de alta, acordarea priorităţii ideii de literatură, văzută sub unghi estetic, cu toate consecinţele implicite şi explicite ale unei astfel de atitudini : necesitatea judecăţii de valoare, deci selectivitatea, uşă deschisă opţiunilor, inclusiv reacţiunilor subiective. Întreaga problemă poate fi repusă în discuţie, plecînd de la cîteva constatări după părerea noastră indiscutabile.

În primul rînd nu poate fi nici o îndoială că obiectul literaturii comparate *este* şi *trebuie* să rămînă în orice împrejurare *literatura*. De unde orientarea obligatorie, hotărîtă şi consecventă spre literatură, înţeleasă ca „artă literară", spre aspectele estetice ale operelor, spre structura lor individuală. Ideea de originalitate, noutate, personalitate literară trebuie deci să ocupe locul deosebit pe care-l merită. Pe de altă parte, nu se poate uita nici faptul că dacă există o „specificitate" literară, o „literaritate", un „limbaj literar" etc., opera literară rămîne, în ciuda tuturor acestor aspecte, o „sinteză", produsul organic al unei anumite

[1] René Wellek, *The Crisis of Comparative Literature* (*Concepts of Criticism*, New Haven and London, 1965, p. 282—295) ; Etiemble, *Comparaison n'est pas raison* (Paris, 1963), mai ales p. 65—86.

[2] *Histoire littéraire — valeur esthétique*, în „Neohelicon", 1—2, 1973, p. 27—111.

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 4, p. 565—570, Bucureşti, 1973.

„condiționări" istorice, integrată într-un proces dialectic. Literatura constituie în același timp o „valoare", dar și o „mărturie", o „reflectare" istorică. Mai mult, fără a micșora cîtuși de puțin valoarea estetică a operei, literatura este în același timp „produsul" și „producătoarea" perspectivei istorice. Avem deci de-a face cu un raport dialectic, urmat de un traiect hermeneutic, reciproc și circular. Dacă opera de artă oferă — nu numai pentru a parafraza pe Marx — un obiect pentru un subiect, dar și un subiect pentru obiect, atunci opera literară este nu numai produsul, dar ea produce la rîndul său propriul său public[3]. Situație „istorică" inserată și bine delimitată de timp în ambele cazuri. Această ambiguitate funciară, rezultatul amestecului intrinsec de „artă" și „istorie", va apăsa mereu și în orice împrejurare asupra oricărei rezolvări a problemei valorii în literatura comparată.

Bineînțeles, se impune evitarea oricărui schematism, a oricărui dogmatism sau compromis, ce nu poate duce decît la eclectism și la soluții artificiale. Este vorba numai de a trage cîteva concluzii teoretice ferme care decurg în mod obligator din acceptarea acestor principii. Soluția a fost întrevăzută de Croce, reluată recent de René Wellek, urmat de alții. Dacă literatura este punctul de plecare și de sosire al analizei critice și dacă această perspectivă critică nu poate ignora istoria literară, rezultă că critica, istoria literară și studiile comparatiste nu pot fi decît solidare. Într-adevăr, este vorba mai mult decît de o solidaritate, de o sferă de studii unde „totul se leagă". Avem de-a face cu o adevărată identitate esențială între aceste trei discipline, cu trei aspecte ale unei unice operații „critice"[4]. Acceptarea consecventă a acestui punct de vedere este plină de consecințe.

Valoarea literară, ca rezultat al unei judecăți de valoare, își face astfel intrarea în istoria literară și în literatura comparată. Evaluarea devine prin urmare una din metodele obligatorii ale acestei discipline. Literatura comparată trebuie deci să țină seama de realitatea valorilor și a raporturilor dintre valori, de aspectele și normele calitative ale operelor literare. Literatura comparată nu se va mai reduce la simple investigații de „fapte", ci va ajunge la o tot mai deplină conștiință a valorilor, se va consacra studiului și analizei acestor valori, cultivînd „contemplarea" lor estetică, perspectivă care implică în mod necesar judecăți de valoare. Putem deci afirma că adevăratul comparatist este dublat de un critic, de un om de gust, dotat cu o anumită sensibilitate estetică, capabil de plăceri literare, avînd experiența interioară a „artei" și a „frumuseții". În acest mod ne îndepărtăm în mod hotărît de imaginea comparatistului strict erudit, plin de fișe, lipsit sau de-a dreptul ostil sensibilității literare.

Trebuie semnalat încă un fapt : dacă nu există opere literare „pure", „aseptice", concepute în afara istoriei, atunci nu există nici judecăți de valoare „pure", care să facă abstracție totală de factorii și perspectiva istorică. Pe de altă parte, nu este vorba — repetăm — de nici un fel de

---

[3] Marx-Engels, *Despre artă* (București, 1966), I, p. 139.

[4] René Wellek, *op. cit.*, p. 20, 36 ; Etiemble, *op. cit.*, p. 29 ; Haskell M. Black, *Nouvelles tendances en littérature comparée* (Paris, 1970), p. 30, 47 ; de reamintit, de asemenea, F. Neri, *La tavola dei valori del comparatista* (*Letteratura e leggende*, Torino, 1951, p. 289—299).

conciliere artificială, ci de o corelație organică, de o sinteză spontană, intrinsecă, înscrisă chiar în statutul specific al judecății de valoare. Istoricul literar și comparatistul fiind în același timp un critic, comparatistul va fi atît prin vocație cît și prin activitățile sale un autor de judecăți de valoare. Dealtfel, valorile, ele însele (estetice, sociale, economice etc.), sînt corelative, interdependente, determinate în mod reciproc, fără să se nege în acest mod esența specifică a fiecărei valori în parte.

Respingem în același timp orice „automatism", care nu ține seamă de mecanismul real al judecății de valoare în domeniul studiilor literare.

Fără să ne referim neapărat la anumite teze mai vechi (în speță ale lui Croce) despre prezența, intrusiunea și asimilarea „involuntară" sau obligatorie, deci conștientă, a datelor istoriei literare în orice judecată a criticului literar, anumite aspecte ale acestui proces reținem în mod deosebit atenția. Ele ne ajută să înțelegem mai bine analiza care urmează, într-un consens dealtfel destul de răspîndit[5]. Mai întîi, orice istoric, critic sau comparatist operează cu judecăți de valoare, pornind de la o anumită situație istorică bine precizată, într-o perspectivă istorică și culturală determinată, avînd ca punct de plecare anumite elemente de cultură istorică asimilate și care fac parte din sistemul său intrinsec și particular de referințe. De unde rezultă că fiecare „comparație" decurge dintr-o situație specific istorică, actuală în cazul în speță, proiectată spre trecut. În felul acesta trecutul literar este readus la nivelul prezentului, studiat în lumina conștiinței istorice actuale, în timp ce prezentul este proiectat la rîndul său în plină istorie, la nivelul fiecărei epoci studiate. Trecutul devine în consecință prezent, prezentul devine trecut, într-un raport dialectic constant. Astfel se explică faptul că fiecare reevaluare literară *este* și *trebuie* să fie în același timp — în mod necesar — istorică, efectul unei proiectări reciproce, de tip circular, alternativ.

Această schemă pur teoretică urmează să se supună obiectivității faptelor. Într-adevăr, raportul dintre factorii „estetici" și „istorici" existent în orice judecată de valoare se dovedește mereu instabil. Ne aflăm în fața unei sinteze care acordă importanță, după împrejurări, valorilor estetice sau istorice. Uneori criteriul estetic *este* și *trebuie* să devină predominant, iar cel istoric subordonat și șters. Alteori, asistăm la o situație diametral opusă. Se întîmplă să se producă și contradicții formale, chiar violente, între aceste două planuri. Cauza este valoarea predominantă care orientează o anume judecată sau analiză istorică. Trebuie deci avută în vedere, ca o situație limită, existența unui anumit *raport de proporționalitate inversă* : perspectiva estetică pură respinge sau restrînge în mod considerabil (uneori pînă la înlăturarea totală) perspectiva critică, în timp ce perspectiva strict istorică poate să limiteze mult (și chiar să anihileze) punctul de vedere estetic. Această contradicție esențială, radicală sau potențială, trebuie luată în considerare în mod obligator. Situație care se constată de fiecare dată cînd studiile literare suferă de exces de estetism sau de pozitivism, situație specifică în special secolului al XX-lea. Pe de altă parte, nu poate fi ignorată nici colaborarea dintre

[5] Un exemplu recent : Robert Weinmann, *History and Value in the Comparative Study of Literature*, în „Neohelicon", 1—2, 1973, p. 30—35.

acești doi factori. Uneori (precum în secolul al XVIII-lea), tocmai perspectiva istorică atrage atenția asupra aspectului individual și deci asupra valorilor operelor literare. În felul acesta se descoperă originalitatea literaturilor naționale sau populare. Să mai reținem și faptul că acordul între aceste două puncte de vedere, de cele mai adeseori neconciliabile, sfîrșește prin a se realiza de-a lungul istoriei. Timpul joacă marele său rol conciliator și în domeniul istoriei literare. În general, distanța și perspectiva istorică întîlnește și confirmă în cele din urmă punctul de vedere estetic[6]. Am putea spune că toate valorile tind să se „egalizeze" pe măsură ce perspectiva istorică se lărgește, situată la o altitudine tot mai înaltă, orientată spre generalizări din ce în ce mai largi și mai îndrăznețe.

Odată depășită, cel puțin în principiu, această polaritate fundamentală (*valoare estetică/valoare istorică*) care viciază un mare număr de studii comparatiste, ne putem pune întrebarea esențială : ce rol euristic *poate* și *trebuie* să joace noțiunea de valoare în literatura comparată? Ținînd seama de toate faptele subliniate, se poate ajunge la o conciliere, la o sinteză operațională, care să respecte atît realitățile estetice cît și istorice? După opinia noastră, următoarele soluții devin posibile :

În primul rînd, valoarea identificată printr-o judecată de valoare individuală (dar și prin tradiție, consens, repetiție) precizează și delimitează sfera cercetărilor comparatiste. Dacă literatura comparată se ocupă de *literatură*, trebuie mai întîi ca această *literatură* să fie recunoscută ca atare, să fie considerată ca o „creație literară". Ceea ce vrea să spună că orice studiu de literatură comparată implică o alegere, o selecție prealabilă, obligatorie, de ordin estetic[7]. Fără a cădea într-un radicalism extrem, care s-ar ocupa doar de „operele de cea mai înaltă valoare"[8], studiile de literatură comparată sînt chemate să se ocupe numai de creațiile a căror valoare literară a fost anterior recunoscută printr-o judecată estetică. În ciuda tuturor obiecțiilor posibile împotriva unei astfel de atitudini (subiectivism, individualism, contradicții, exagerări etc.) aceasta este singurul punct de plecare consecvent, care ține seama în mod riguros de premisele adoptate. Consecința imediată este că o serie de operațiuni considerate în mod tradițional drept „comparatiste" (studii de influențe, izvoare, raporturi binare, migrațiuni de teme și tipuri ,*Wirkungsgeschichte* etc.) cad în mod necesar pe al doilea plan, iar uneori dispar cu desăvîrșire din preocupările comparatismului modern sau „regenerat".

În al doilea rînd, totalitatea valorilor literare recunoscute ca atare tinde să se raporteze în mod obligator la o scară de valori internațională, la un *standard internațional*, luat ca termen de referință pentru toate judecățile de valoare referitoare la creațiile individuale. Este ceea ce s-a numit *Weltliteratur*, care se transformă într-o adevărată *Wertliteratur* mondială. Obiectul esențial sau virtual al literaturii comparate devine în felul acesta dacă nu panteonul exclusiv al marilor opere din toate lite-

---

[6] Robert Weinmann, *op. cit.*, p. 29 ; Milan V. Dimić, *Valeurs esthétiques et histoire comparée des littératures*, în „Neohelicon", 1—2, 1973, p. 92.

[7] Ralph Cohen, *The Aesthetik Aspects of Literary History*, în „Neohelicon", 1—2, 1973, p. 45, 47, 49, 108 ; Milan V. Dimić, *op. cit.*, p. 90—92.

[8] Mihály A. Szegedy-Maszák. *The Conditions and Stages of a Comparative Study*, în „Neohelicon", 1—2, 1973, p. 99.

raturile, în orice caz produsul referinței continui la un consens dedus din lectura și studiul *tuturor* operelor literare demne de acest nume și din *toate* literaturile. Deci nu mai poate fi vorba de un monopol național, regional, sau continental. Vom lua deci ca termen de referință al judecăților valorilor individuale nivelul mediu ipotetic al tuturor creațiilor literare, recunoscute ca atare printr-o judecată generalizată, acceptată, legitimă, sau posibilă.

În sfîrșit, această nouă ierarhie nu va putea ignora total considerațiile de ordin istoric. Să ne amintim mereu că judecata critică este o sinteză estetică-istorică. În domeniul literaturii comparate, istoria literară în sensul material, tradițional, „pozitivist", al termenului are încă anumite posibilități și obiective utile de împlinit : ea încadrează și curăță terenul, pregătindu-l pentru analiza valorilor[9]. Unul dintre obiectivele judecății estetice — cum s-a mai spus — este, printre altele, studiul relațiilor literare internaționale puse în evidență în primul rînd prin cercetări istorice. Pe de altă parte, a găsi echivalențe[10], identități, „tipuri " și „teme" generale înseamnă a pune mai bine în lumină originalitatea intrinsecă a operelor supuse analizei comparative. Observînd afinitățile, putem defini cu mai multă precizie diferențele specifice. Sublinierea trăsăturilor comune face să apară cu mai mare claritate ochiului critic particularitățile originale ale operelor.

Dacă admitem aceste considerații (teoretice și metodologice voit abstracte într-o expunere de principii) atunci devin nu numai posibile dar și necesare următoarele patru utilizări ale noțiunii de valoare în literatura comparată :

1. Cînd „comparația" se produce în mod strict între *două opere individuale*, de valoare estetică teoretic egală, metoda comparatistă poate aduce două soluții : a) scoaterea în relief a personalității specifice a fiecărei opere, o reliefare sporită prin confruntarea critică dintre două opere bine personalizate ; analiza paralelă a două valori de aceeași mărime consolidează definiția notelor specifice, dominante, ale fiecărei opere supuse comparației ; b) reducerea considerabilă a valorii istorice, marginală în acest caz, la cîteva elemente de infrastructură, care asigură totuși inserarea operei în cauză în contextul său istoric : teme, tipuri, idei, forme etc., caracteristice unei anumite perioade istorice.

2. Cînd „comparația" (și înțelegem în general prin „comparație" ansamblul metodelor folosite în literatura comparată) are drept obiect două sau mai multe opere considerate în totalitatea lor (ansamblul operelor lui Gide, Faulkner etc.), investigațiile sînt asemănătoare primului caz. Apare aceeași incompatibilitate (*estetică/istorică*), specifică analizei estetice, totuși cu o mai mare posibilitate de comparație și deci de valorificări marginale în domeniul considerațiilor istorice referitoare la operele respective. Trebuie reținut de asemenea la acest capitol statutul lucrărilor minore dar „reprezentative", operele unui autor sau grup de autori.

---

[9] Robert Weinmann, *op. cit.*, p. 36.

[10] Paul Cornea, *Communication des „valeurs" en langage d'équivalences*, în „Neohelicon", 1—2, 1973, p. 95—96.

În acest caz, comparația și deci valorificarea istorică tinde să depășească evaluarea strict estetică. Dacă lucrările care trec drept „capodopere" sînt incomparabile, operele minore sînt, dimpotrivă, perfect comparabile, și la toate nivelele posibile de analiză istorică.

3. Cînd obiectul comparației este un *gen*, un *curent*, o *școală*, un *program* literar etc., noțiunea de valoare joacă încă o dată un dublu rol: *hermeneutic* și *euristic* (în ce privește definiția personalității intrinsece) și *istoric* (în sfera referințelor, cadrelor și contextelor istoriei literare). Se poate susține într-adevăr că clasicismul are o mai mare „valoare" în sine decît romantismul și că oricare avangardă a secolului al XX-lea are mai mare „valoare", tot în sine, decît orice curent de „avangardă" al secolului al XIX-lea? Desigur că nu. Dar putem să subliniem în acest caz funcționalitatea istorică a fiecărui curent supus analizei, precum și valoarea specifică pe care o îmbracă aceste curente în fiecare dintre contextele lor istorice.

4. În sfîrșit, cînd obiectul „comparației" este constituit din *două sau mai multe literaturi naționale*, considerate în bloc, este totdeauna riscantă afirmarea superiorității unei literaturi asupra altora. Fiecare literatură are o valoare intrinsecă incomparabilă prin forța împrejurărilor și a calităților sale specifice. Literaturile naționale nu se pot ierarhiza în „inferioare" și „superioare". Literaturile exotice (chineză, japoneză, indiană, africană) sau folclorice, adesea puțin sau deloc cunoscute, sînt cu adevărat „inferioare" față de literaturile europene sau din alte continente? Nu se poate subscrie la astfel de discriminări mult prea radicale, prea absolute. Dar putem — se înțelege — să studiem cauzele istorice care au îngăduit unor literaturi să creeze mari opere și drept consecință să dobîndească o mai mare circulație, capacitate de radiație și de influență, să ne explicăm cauzele „întîrzierii" unora și ale „progresului" altora etc.

Din toate aceste situații se constată în mod limpede că noțiunea de valoare parcurge o curbă dublă: *ascendentă* și *descendentă*. Luarea în considerare a valorilor este indispensabilă, de mare importanță și de mare frecvență, cînd are drept obiect operele literare individuale. Dimpotrivă, ea devine din ce în ce mai puțin pertinentă și tot mai aleatorie cînd se orientează spre examenul operelor sau tendințelor colective, spre marile compartimente ale istoriei literare ori comparate. În același timp, factorul istoric tinde să reapară în egală măsură, la nivelul considerațiilor generale sau în anumite contexte social-politice care fac să crească semnificația operelor minore[11]. Între aceste două extreme, noțiunea de valoare crește sau descrește după împrejurări. Ea apasă cu toată puterea în domeniul predominant estetic, eclipsîndu-se la polul opus, în domeniul strict istoric. Aceasta are tendința să subordoneze și în cele din urmă chiar să anuleze considerațiile pur estetice.

---

[11] László Kèry, *Opening Address*, în „Neohelicon", 1—2, 1973, p. 22.

Receptarea neorealismului în România

Michaela Șchiopu

În 1947, cînd apare prima carte tradusă din literatura italiană contemporană, *Oameni și neoameni* de Elio Vittorini, prefața editurii va consemna că autorul este unul din animatorii rezistenței, alături de Giansiro Ferrata, Quasimodo sau Alfonso Gatto. Încadrarea de natură pozitivă obligă însă la o delimitare a literaturii gen Vittorini, de o altă tendință a epocii, și care însemna continuarea unor linii metafizice, de absurd sau disperare, în persoana romancierilor Kafka, Faulkner, Sartre. La Vittorini sînt descoperite cîteva calități de conținut: preocuparea pentru problemele etice ale omului, altfel însă decît la Malraux, ierarhizarea valorilor lumii, contrariu echivalării acestora de către Camus, critica unei societăți care generează fascismul, a unei „societăți nenorocite care se îndîrjește pe drumul pieirii"[1]. Vittorini e numit un patriot, urmaș și mesager al umaniștilor, al Risorgimentoului și al Rezistenței. Fără a se discuta formula artistică a romanului tradus, Vittorini apare apreciat în receptarea română datorită conținutului contestatar și umanist.

Neorealismul italian a fost înglobat și receptat în România în primul rînd ca o necesitate culturală. În măsura în care înnoirile sociale presupuneau și favorizau nașterea unei culturi noi, a unei reînnoiri, exemplele apte să satisfacă exigențele unei revoluții culturale puteau fi găsite și în orientările realiste din Occident.

Ceea ce preocupa cultura progresistă italiană din anii de după război, nu putea diferi de preocupările culturii noastre de atunci. Deosebirea de structură a societăților n-a împiedicat, pentru un moment, ca problematica culturală să fie asemănătoare. Se dorea o literatură pentru popor, o literatură a realismului, înțeleasă atît în sens tradițional cît și în sens înnoitor. Era vorba de a adînci în sens ideologic aria prozei, de a-i acorda valențe semantice mai tranșante. Se punea în discuție deci ce fel de literatură să se creeze, atunci cînd aveam de criticat o societate putredă și de afirmat una revoluționară. Discuțiile care se purtau era firesc să fie îndrumate spre o nouă direcție: raportul dintre artă și realitate. „Pentru estetica materialistă", scria în 1959 Silvian

[1] Elio Vittorini, *Oameni și neoameni*, București, 1947, p. 5.

Rev ist. teorie lit., tom. 22, nr. 4, p. 571–585, București, 1973

Iosifescu, „problema aceasta este fundamentală. Un criteriu ca «atenția la real», implică deci valoarea, realismul operei"[2].

Într-o asemenea perioadă de căutări, cultura noastră a simțit nevoia receptării unor valori care să exprime realul, dar și noul, formula artistică a unui roman pornind de la tematică. Vorbind despre clasificările romanului, cea mai justificată i se pare lui Iosifescu cea tematică :...„în care se înglobează și criteriul problematicii sociale și cele ale momentului sau mediilor înfățișate"[3]. Asemenea concluzii de sinteză, formulate în 1959, permit să se reliefeze tendințele anilor precedenți din literatura noastră, cînd abordarea tematică, conținutul, era hotărîtor pentru receptarea unei literaturi străine.

Exigențele exprimate s-au orientat nu numai spre un realism critic de tradiție ce continua la scriitori de renume ai veacului, dar și spre literatura nouă, de cronică, de document, așa cum a apărut ea în Italia de după război. O proză vie, sinceră, a mizeriei umane, a luptelor, a speranțelor și înfrîngerilor, o proză a omului simplu ce-și caută sensul existenței dincolo de trăirea cotidiană, dar pornind de la datele acesteia. Experiența războiului, a anilor fascismului, dorința reconstrucției, revelația comunismului unor conștiințe nesofisticate, interesul pentru condiția umană a țăranilor în special, închistați și neîncrezători, iată ce putea oferi neorealismul italian în formule compoziționale încă nestabilizate, dar cu evidentă tendință de obiectivitate, de proză sobră, lipsită de retorică.

O serie întreagă de opere scrise înainte sau după război, grupate în curentul neorealist, apar în traducere românească, după 1950, punctînd cîteva date cu : *Agneza partizana* a Renatei Viganò în 1951, și *Vine barza* în 1955, cu *Fabrica vorbește* a lui Ezio Taddei în 1952 și *Adevărul* lui Silvio Micheli în 1955 și cîteva reușite artistice cu : *Cristos s-a oprit la Eboli* a lui Carlo Levi în 1956, *Povestirile* lui Moravia în 1957 sau *Metello* în 1957 și *Cronica unor băieți îndrăgostiți* ale lui Vasco Pratolini în 1958, *Tovarășul* lui Cesare Pavese în 1960 și *Pămînturi blestemate* a lui Francesco Jovine în 1962.

După cum vedem, deceniul 1950—1960 izbutește să ne dea în traducere românească principalele opere ale neorealismului italian, cărțile care exprimau cel mai net tendința prozei italiene de a anihila formalismul, retorica și estetismul, pentru a deveni o literatură angrenată în transformările culturale cerute de epoca de după război. Discuțiile teoretice referitoare la o artă nouă, progresistă, care se purtau la noi în țară, și care vizau, după cum am văzut, schimbarea de natură tematică și presupuneau existența unui realism, formulau următoarele cerințe : demascarea critică a burgheziei, soluții pentru o nouă societate și creionarea unui erou pozitiv, întruchipare a omului nou, a unei conștiințe înnoitoare despre lume. Deși neorealismul italian a fost viguros între anii 1945—1950, urmînd apoi o epocă de îndoieli și încercări de formule diferite, pentru ca după 1955—1960 să ia naștere o veritabilă polemică în jurul curentului ca atare, nimic n-a împiedicat ca adevărata sa recep-

[2] Silvian Iosifescu, *În jurul romanului*, ESPLA, 1959, p. 200.
[3] *Ibidem*, p. 201.

tare, oarecum entuziastă și totală, să aibă loc la noi în momentul epuizării sale ca predominantă culturală. Faptul e explicabil prin aderarea la textul operelor ca atare și nu la polemica critică ce se desfășura pe atunci în Italia. Rațiunea pentru care neorealismul se epuiza în Italia, apariția neocapitalismului, dispariția atmosferei efervescente a rezistenței și a reconstrucției, slăbirea autorității sale artistice, evaziunea unor scriitori de seamă spre alte formule și varietăți stilistice, nu putea fi valabilă pentru realitatea noastră culturală. Ne interesa tot ce era nou, nu ca exprimare abstractă a unor adevăruri etern umane, ci ca realitate istorico-socială palpabilă, de aceea noțiunea de literatură progresistă era atît de vie în conștiința scriitorilor și a cititorilor, ca o descătușare de estetism și livresc, ca o întoarcere la o natură umană originară, capabilă de restructurări și pe plan literar-artistic.

Prefețele la operele neorealiste italiene traduse la noi în acest deceniu și care pot alcătui o adevărată antologie de comentarii, vor discuta tocmai în acest sens valoarea a ceea ce se traducea. Renata Viganò, una din primele autoare traduse, s-a bucurat de interpretarea lui Eugen Schileru în 1951 și de cea a lui George Ivașcu în 1955. Recunoaștem în aceste prefețe o caracteristică de bază a interpretării neorealismului italian : reliefarea problemelor de conținut, sociale și istorice, ale realității italiene, în special de după război. Spirit fin și erudit, Schileru se dovedește nu un căutător de afirmații generale, ci un cunoscător al literaturii italiene, care știe să investigheze în amploare un fenomen literar. Fără a întrebuința încă termenul de neorealism, el vorbește de existența unei „literaturi progresiste italiene" și numele pe care ni le propune în discuție sînt dintre cele care au rămas : V. Pratolini, Fr. Jovine, C. Pavese, A.M Ortese sau G. Marotta. Schileru marchează cîteva coordonate de precizie, observînd îmbogățirea tematicii prin înglobarea vieții țărănimii sărace și a muncitorimii, interferența luptei culturale cu cea politică, tratarea cu predilecție a întîmplărilor reale, afirmarea unui realism autentic, „eliberat de zgura verismului și a populismului"[4]. El indică drept operă de vîrf cartea lui Ezio Taddei, *Fabrica vorbește*, care desigur nu întîmplător va apărea în traducerea română în anul imediat următor, adică în 1952. Criticînd literatura de cazuri senzaționale și erotică, în care i se pare a discerne trăsăturile unui populism de proastă calitate, Schileru știe să contureze noutatea unei tendințe literare, care se inspiră dintr-o estetică marxist-leninistă, propunînd drept erou, cum e în cazul Renatei Vignò, pe omul simplu, trezirea sa la viață, formarea unei conștiințe noi în focul luptelor de partizani. O literatură combatantă, care să restabilească cinstit și curajos adevărul istoric, era necesitatea cea mai vie a epocii.

Această renaștere spirituală înfățișată în literatura noului realism de după război, și care a dus adeseori la creionarea unor eroi pozitivi sau de excepție, o decelează și George Ivașcu într-o vibrantă prezentare a Renatei Viganò la volumul de nuvele *Vine barza* (ESPLA, 1955). Dar în afara pildelor de eroism, Ivașcu evidențiază cîteva trăsături stilistice ale neorealismului, ceea ce mai rar cădea în atenția comentatorilor : o

[4] Renata Viganò, *Agneza partizana*, prefață de Eugen Schileru, București, 1951, p. 9.

descriere simplă, fără demonstrații teziste sau lecții de psihologie, o experiență directă, caracterul autobiografic ce oferă un grad înalt de autenticitate.

Formularea unei direcții a neorealismului italian o va încerca Alexandru Balaci, atît în seria studiilor sale consacrate literaturii italiene în general, cît și în prefețele la diversele traduceri, ca cele la : *Adevărul* lui Silvio Micheli (1955), la romanul *Metello* a lui Vasco Pratolini (1957) sau la *Pămînturi blestemate* a lui Francesco Jovine (1962).

Grupate în primul volum de *Studii italiene* (ESPLA, 1958), cele trei prefețe mai sus amintite (despre Jovine prefața va fi o reluare amplificată), ne oferă un cadru introductiv pentru înțelegerea fenomenului neorealist în ansamblu. Trebuie să subliniem că avem de-a face cu operele considerate drept cele mai reușite ale neorealismului italian, în ceea ce îi privește în special pe Jovine și pe Pratolini. Metello, ca și Luca din *Pămînturi blestemate*, sînt două exemple de eroi artistic reușiți, iar problematica și stilul operelor evidențiază pregnant calitatea de împlinire a unei formule de roman. De aceea discutarea celor trei opere grupate astfel oferă posibilitatea unei viziuni de ansamblu.

Anul în care apare comentariul, dacă marchează o punere în discuție critică a neorealismului în Italia, nu modifică cu nimic interesul viu pe care-l poate trezi la noi. Pe Al. Balaci îl interesează discutarea unui curent afirmat prin valori, și care marcase cultura italiană, în măsura în care gustul pentru literatură cerea asemenea valori și cititorul român era dornic să cunoască aceste afirmări.

Trasînd principalele căi de desfășurare ale neorealismului, Balaci îi împarte tematica în trei zone bine definite : evocarea fascismului, lupta din timpul Rezistenței, și perioada de după război de dezvoltare a marilor monopoluri capitaliste. În cadrul acestei tematici avem de-a face cu o lume sufletește deosebită, e vorba de prezența unor conștiințe omenești care pornind de la simplitatea poziției lor sociale aduc „un fel de a trăi intens și curat". La Micheli e prezent elanul constructiv al muncitorului, conștient de propriile forțe, de capacitatea sa de creație, de omul care descoperă bucuria muncii. După cum Pratolini implică o discuție asupra omului simplu echivalent cu omul sănătos moral, ce-și caută în jur solidaritatea și nu stările solitare sau ermetice. Ca stil, Micheli este un scriitor sobru, iar Pratolini, în fuga sa de introspecție literară, creează o ruptură în decadentismul literar, propunînd construirea unei fericiri modeste a omului ce-și desăvîrșește educația conștiinței prin ancorarea în viață și în realitatea social-istorică. Tematica neorealismului are ca efect crearea unei atmosfere de prietenie încrezătoare, bărbătească, depășirea conștiinței solitudinii, persistente la Pavese (reprezentant al unei etape intermediare).

Trasarea caracteristicilor acestor trei scriitori ai neorealismului presupune mai tîrziu o revenire asupra lor și o îmbogățire a punctelor de vedere[5].

---

[5] S. Micheli, *„Artiglio" a mărturisit*, prefață de Al. Oprea, București, 1963. La o altă traducere din Silvio Micheli, Al. Oprea va discuta opera acestuia ca expresie a unei literaturi animate de „febra comunicării adevărului". Vorbind despre sistemul anchetator, al documentelor, al cronicii istorico-biografice, Al. Oprea definește programul estetic al neorealismului drept „puternică atracție către adevărul nud, către fidelitatea și exactitatea cronicilor create

Asupra lui Pratolini va reveni Al. Balaci în volumul III din *Studii italiene* (1964), apreciindu-i romanul de început, *Il Quartiere*, ca o creaţie ce depăşeşte realismul critic şi tinde la elemente de realism socialist, prin indicarea unor soluţii sociale.

În 1965, prefaţînd *Cronica unei familii* a lui Pratolini, Al. Balaci îi repune în discuţie caracteristicile fundamentale de scriitor social şi popular. Operele sale de formare şi maturizare a conştiinţelor, trecînd prin înţelegerea nedreptăţilor sociale şi păstrînd neclintită tendinţa de cinste şi puritate sufletească, prezintă lupta omului pentru o fericire bazată pe muncă, pe realizare. Istoria unui personaj devine astfel fapt universal. Unda lirică din scrisul său, împletirea autobiografiei şi poetica amintirilor îi sugerează lui Al. Balaci afirmaţia unei posibile apropieri între Pratolini şi Zaharia Stancu[6].

În afara acestor trei scriitori care jalonau într-un fel tematica neorealismului, Al. Balaci îşi lărgeşte privirea de ansamblu asupra prozei italiene, încă din al doilea volum de *Studii italiene*, apărut în 1960. Mai atent la diversificarea intervenită după 1955, la discuţiile critice din presa italiană, Al. Balaci subliniază persistenţa în Italia a unui roman burghez, a unei atmosfere ambigue existente la scriitori ca Piovene, Moravia sau Comisso, manifestîndu-şi neîncrederea în tot ceea ce nu înseamnă „tematică neorealistă". Pe de altă parte interesul pentru Pavese ar însemna o conştiinţă a solitudinii nedepăşită : „Este omul lui Pavese un om nou?" se întreabă Al. Balaci. De bună seamă, nu, dar el are conştiinţa solitudinii sale. Discutarea lui Cesare Pavese e binevenită în acel moment. În 1960 apare şi prima traducere din acest scriitor, *Tovarăşul*, prefaţată subtil de Eugen Schileru, care-l încadrează pe Pavese în neorealism [7].

Văzută ca opoziţie faţă de intelectualism şi estetism aristocratic, arta neorealistă se caracterizează, după Schileru, prin viziunea concretului şi a contemporaneităţii, prin aducerea în prim plan a lumii satelor şi a cartierelor populare, prin încercarea de a crea o literatură naţio-

---

pe bază de documente, autorii rîvnind — faţă de atîtea manifestări exacerbate de subiectivism din trecut — să nu depăşească rolul simplu al unor „grefieri care recepţionează şi clasează probe". Dar faţă de cerinţele cotidianului, ale obişnuitului, ale „eroului în haină de lucru, îndrăgostit de meseria sa", caracterizat prin tărie de caracter şi spirit de solidaritate, Al. Oprea îşi manifestă deja în 1963 îndoiala, asupra unei formule artistice ce supralicitează „obiectivitatea" artistului, limitîndu-l la modelul unui jurnal de bord. Arta lui Micheli rămîne sobră, compoziţia romanului e rafinată, iar fuga sa de poezie ostentativă nu înseamnă decît crearea unei poezii pline de simplitate şi adevăr.

[6] În 1966 cînd apare la noi *Statornicia raţiunii*, Fl. Potra va defini noul său roman drept carte de tranziţie, discutîndu-l pe scriitor în sine, în evoluţia sa de cronicar al vieţii, de observator realist, pornit de la impulsuri subiective.

[7] C. Pavese, *Tovarăşul*, trad. de E. Schileru, 1960. Deosebit de interesantă prefaţa lui Schileru, care ca şi în cazul Renatei Viganò nu se mulţumeşte cu o prezentare formală şi festivă a unei traduceri, ci încearcă să cuprindă cît mai mult din ansamblul întregii literaturi italiene. El situează neorealismul în timp, drept un curent descins direct din tradiţia realismului verghian, „aspru, sobru şi patetic". Sondează începuturile sale de prin anii 1930, afirmat prin scriitori ca Moravia şi Alvaro, mai tîrziu prin Vitorini şi Pavese. Demonstrează utilitatea tezelor lui Gramsci, ce vorbea de necesitatea unei arte „istorice" şi, în sfîrşit, elucidează importanţa noii viziunii, unei arte realiste, în care primează „conţinutul". „Revirimentul se caracterizează printr-o schimbare de atitudine în problema înţelegerii relaţiilor dintre artă şi realitate şi în problema finalităţii creaţiei literare (plastice sau cinematografice), ceea ce impunea, în consecinţă, acordarea unei cu totul altă însemnătăţi conţinutului".

nală. Oamenii, întîmplările lor, dar şi reflectarea în conştiinţe prin modificări intime şi nuanţate. Poetica neorealismului ceruse oglindirea lumii ţăranilor şi a muncitorilor ca o lume a sentimentelor autentice şi curate, ce luptă împotriva unui sistem ce contaminează şi transformă totul în duplicitate[8].

În tabloul literaturii italiene tratat de Al. Balaci în volumul II de studii, în afara numelor lui Pavese, Vittorini, Moravia sau Piovene, sînt reluate panoramatic problemele neorealismului. Mai amplu decît referirea la trei nume de vîrfuri, Al. Balaci aminteşte de Italo Calvino (la începuturile sale), de R. Viganò, de T. Noce, E. Taddei, C. Cassola sau C. Levi, N. Ginzburg sau G. Berto. Concluzia logică a cadrului lărgit ar fi pierderea funcţiei de ghid ideologic şi cultural al burgheziei în Italia.

Tot în această perioadă o serie de prefeţe, în afara celei amintite a lui Schileru, vin să întregească cu argumente existenţa şi viabilitatea, ca şi interesul românesc pentru neorealism. În 1956, Dan Grigorescu în prefaţa volumului *Ochelarii* al Annei Maria Ortese, grupează o serie de scriitori meridionali, „cronicari ai vieţii oamenilor necăjiţi", ca exponenţi ai unei „literaturi viguroase, pusă sub semnul realismului". Delimitarea se face tot astfel de „literatura exotică de salon", prin sinceritatea brutală, dramatică, prin lipsa de ficţiune (în sens de evaziune), prin mijloacele simple de narare a faptelor. Aceeaşi dorinţă de încadrare şi explicare a neorealismului o regăsim la Georgeta Horodincă analizîndu-l pe Palumbo (1961), la Despina Moldoveanu ce-l discută pe Montella (1962), la Mariana Stănciulescu în prefaţa la Arpino (1963) sau la Margareta Bărbuţă în studiul despre Carlo Levi (1963). E adevărat că avem de-a face cu scriitori ce au îmbogăţit fiecare în felul lor neorealismul. Montella, urmaş al lui Gogol dar şi a lui Verga, cu o vînă comică, Carlo Levi, excelent documentarist al sudului, Palumbo, ancorat în social şi opus existenţialismului, Arpino, observator al creşterii conştiinţei de clasă muncitoreşti. Interesantă e discuţia angajată de Georgeta Horodincă cu criticii italieni care i-au reproşat lui Palumbo tocmai ancorarea sa în social. Cunoscătoare în special a literaturii franceze existenţialiste, G. Horodincă îl preţuieşte pe Palumbo pentru „sîmburele de împotrivire, fie chiar inconştient", prezent în personajele sale. E importantă tocmai această detaşare de metafizic, această opoziţie faţă de eroul existenţialist golit de umanitate, fără sentimente omeneşti. Ceea ce caracterizează tendinţele de definire ale neorealismului sînt „un soi de grandoare, de putere de rezistenţă, posibilităţile de reacţie ale omului modern" [9]. Este eroul care refuză alienarea, am spune noi, graţie unei conştiinţe treze şi graţie raţiunii, a căutării unui sens nu în filozofarea transcendentalistă, ci în existenţa sa istorică şi socială. Se vădeşte astfel în receptarea românească a neorealismu-

[8] Discutarea mai tîrziu în receptarea critică românească a cazului Pavese nu mai înseamnă însă referirea la neorealism, elucidarea prin opera sa a unor caracteristici ale curentului. Atît prefaţa la volumul *Luna şi focurile* ; *Femei singure* (1966) a lui C. M. Ionescu, ca şi cea la *Casa de pe colină* (1971), se ocupă de un Pavese înţeles prin opera sa în sine, prin universul său mitic şi simbolic. Pavese e înainte de neorealism, în timp şi după, fără a fi înăuntrul fenomenului, el rămîne un singular, fie că opera sa ar fi de tranziţie, după unii, fie o expresie a decadentismului, a unei nelămuriri ideologice.

[9] N. Palumbo, *Drama lui Tranifilo*, prefaţă de G. Horodincă, Bucureşti, 1961.

lui, depășirea unei preluări pur și simplu a unei literaturi considerate progresiste, în care contează să găsim nu numai muncitori încrezători în viitor, ci aprecierea nuanțată a unor opere artistice care promovează o altă viziune decît a absurdului sau a alienării. Și neorealismul, prin ce a avut mai valoros a vrut să reliefeze tocmai capacitatea omului de a ieși din sine, de a înțelege istoric epoca și menirea sa. Observații de natură stilistică asupra neorealismului găsim tot la Georgeta Horodincă, vizînd construcția în cerc a unor romane : „neorealismul italian ne-a obișnuit cu subiecte care încep și se sfîrșesc în același chip, sau cu finaluri fără final" [10].

La distanță de patru ani, dar într-un moment în care în Italia se discută cu deosebită efervescență despre o neoavangardă, în care critica marxistă (ca Salinari sau alții) dorea o depășire a limitelor neorealismului, sau critici de dreapta negau orice aspect artistic curentului susținînd ideea epuizării sale totale, apare un nou volum de *Studii italiene* (1964) a lui Al. Balaci, cu un amplu studiu de perspectivă : *Orientarea prozei contemporane italiene*. E momentul în care și în presa noastră încep dezbateri asupra noțiunii de realism, preocuparea fiind validă pentru valoarea artistică a unei opere, și nu pentru acceptarea ideii de progresist legată de conținut. Exceptînd unele excese, discuția a avut darul să echilibreze concepte de teorie literară, printre care și cel despre realism. Revenind asupra neorealismului, Al. Balaci își arată toată încrederea în viabilitatea curentului, subliniind : „Se poate vorbi și întrebuința, ca în cinematografie, formula neorealismului și în literatură" [11]. Preponderența „curbei spre realitate a literaturii italiene" înseamnă încă o dată un stil necontorsionat, direct ca vorbirea, o explorare în exclusivitate a realității. Evoluția lui Pratolini, ca și a lui Moravia, spre descrieri crud naturaliste sau scene erotice i se pare lui Al. Balaci o concesie făcută gustului burghez. Sînt aduși în discuție trei scriitori, grupați mereu împreună și de critica italiană, sub denumirea de „generația de mijloc", și anume C. Cassola, G. Bassani și I. Calvino. Toți trei porniți foarte tineri de la neorealism, păstrează elemente în scrierile lor ulterioare, dar Al. Balaci evidențiază lucrările lor de început, nevizînd nici o schimbare de fond, în afara lui Calvino, înclinat spre povestirea filozofică. Pasolini de asemeni e evidențiat pentru apropierea sa de mase, pentru optimismul scrierilor sale. O pleiadă viguroasă de neorealiști sînt incluși în acest studiu : Palumbo, Montella, Arpino, ce vădesc totala orientare spre stînga a culturii italiene. Sînt excluși însă pentru neonaturalismul lor și prezentarea schematică a lumii muncitorești scriitori ca G. Testori și O. Ottieri. În studiul închinat prozei italiene din volumul IV de *Studii italiene* (1968), Al. Balaci își întărește concluziile privitoare la orientarea de stînga a culturii italiene, în apropierea ei de realitatea socială și pătrunderea de umanitate.

După cum am văzut, cititorul român a avut prilejul, prin numeroasele și atent selecționatele traduceri, să cunoască îndeaproape fenomenul neorealismului în literatura italiană. Prefețele, devenite adevărate studii, nu s-au limitat la prezentarea scriitorului ci au încercat, fiecare în felul său, să examineze proza italiană în ansamblu. S-au făcut constatări refe-

---

[10] *Ibidem*,.
[11] Al. Balaci, *Studii italiene*, vol. III, 1964.

ritoare la tematică, la orientare ideologică, la caracteristici de stil (deși mai puține) și adesea s-au menționat și părerile criticilor marxiști italieni. Neorealismul a apărut interpretat ca un fenomen în strînsă legătură cu realismul socialist, cu cerințele unei literaturi noi, expresie a unor nevoi culturale fundamental deosebite de cele dinaintea războiului, dar nu fără rădăcini în epoca fascismului.

Încercarea de înțelegere a fenomenului neorealist poate fi urmărită în evoluția sa mai nuanțată, nu numai din prefețe și studii de sinteză, ci și din aprecierile de care s-a bucurat de-a lungul anilor 1960—1970 în paginile revistei „Secolul 20". Un fenomen ca neorealismul nu putea să nu-și găsească locul firesc aci deși, după cum am mai spus, anii 60 însemnau anii punerilor în discuție, a contestărilor. Dar e vorba, desigur, de punctul de vedere românesc, care știe cu discreție să includă critic și opiniile divergente uneori ale criticii străine sau chiar ale autorilor înșiși. S-au prezentat adesea romane, povestiri, nuvele, fragmente de roman, necunoscute pînă atunci prin traduceri, anticipînd nevoia publicului de contact imediat cu literaturile străine. S-au publicat fragmente din *Fata lui Bube* a lui Cassola, din Montella, din Calvino, Bassani, Pavese, Vittorini, Moravia, Fenoglio, Pasolini și nu mai puțin din Gramsci, descoperit ca ideolog după cel de-al doilea război mondial. Cîteva studii de sinteză jalonează necesitatea clarificării noțiunii de neorealism italian. Astfel, Despina Mladoveanu discută despre *Critica militană și unele probleme ale dezvoltării prozei italiene contemporane* [12], subiect care-i permite să abordeze toate problemele culturale legate de neorealism. Explicînd neorealismul ca un fenomen de revoluție culturală, provocat de lupta Rezistenței și de ideologia clasei muncitoare, de descoperirea gîndirii lui Gramsci, care cerea un caracter național și popular literaturii italiene, D. Mladoveanu argumentează caracterul firesc al neorealismului de regenerator al *conținutului* literar (lucru subliniat la timp și de Schileru și de Balaci). Cerința prezentării unui om nou și a sensului raporturilor și problemelor sociale implică forma narativă a cronicii, a documentului, departe de transfigurarea liricoretorică. Neorealismul dezvoltă cu precădere genul scurt și mai puțin romanul. Faptul va fi dovedit cititorului român și prin *Antologia nuvelei italiene contemporane*, apărută în 1964 sub îngrijirea Despinei Mladoveanu, în care aproape toți scriitorii neorealiști italieni sînt prezenți, cu pagini de certe reușite artistice. Autoarea studiului, pornind de la discuția criticilor italieni, nu se limitează la o prezentare formală a scriitorilor, a originilor evoluției curentului, ci încearcă să stabilească anumite linii de perspectivă. În consonanță cu Al. Balaci și exprimînd un punct de vedere românesc marxist, D. Mladoveanu consideră că neorealismul nu e epuizat ca formulă. Apăsat de presiuni ideologice adverse, neorealismul poate eșua în populism, în neonaturalism (gen. G. Testori), poate fi negat de unii din scriitorii ce-și închid voit perspectiva (ca Bassani sau Cassola), dar e cert că își poate adînci tematica, păstrînd caracteristica fundamentală de afirmare a luptei sociale. Poate exista un realism contemporan, urmare firească a dezvoltării neorealismului prin scriitori ca Montella, A. M. Ortese, G. Arpino, L. Davì.

---

[12] „Secolul 20", nr. 4, 1962.

O discuție de anvergură asupra neorealismului găsim în studiul Ninei Façon intitulat : *Problema sudului în literatura italiană*[13]. Încă din prefețele traducerilor din Jovine, Levi, Rea, A. M. Ortese, se specificase că problema sudului a fost una din realitățile înglobate, prin tradiția verismului, de către neorealism. Tematica socială a neorealismului a absorbit în mod obligatoriu aspectele mizeriei, ale închistării țărănimii din sud. Era o problemă tot atît de capitală pentru realitatea Italiei ca și fascismul, rezistența sau lumea muncitorească a orașului. N. Façon face în mod firesc legătura cu veriștii, trecînd prin principalele punți ale interesului pentru sud : tezele lui Gramsci din 1926, operele lui Alvaro, Vittorini și Ignazio Silone. Literatura document a neorealismului a pornit într-un fel din sud, grație unor scriitori ca Rocco Scotellaro, Carlo Levi sau Anna Maria Ortese.

E interesant de observat cum s-a oglindit și evoluția unor scriitori italieni, prin studii, interviuri și anchete, în cadrul revistei. Unul dintre aceștia e P.P. Pasolini, care pînă acum n-a fost tradus în volum la noi. Încă din 1961, Pasolini e prezentat ca un nonconformist [14], căruia îi place să sondeze problemele normale legate de actualitatea social-politică a Italiei. Atrăgînd atenția asupra faptului că în Italia cei care citesc în general sînt micii burghezi, Pasolini remarca : „lectura burghezului se naște din cumsecădenie și se întoarce la cumsecădenie, după ce a străbătut infernul de puritate și paradisul de violență". În nr. 11 al aceluiași an, Dragoș Urînceanu îl încadrează pe Pasolini unui neorealism care începe să fie depășit printr-un „realism de nivel matur". De fapt Al. Balaci îl considera prin romanul său *Una vita violenta*, în care se ocupa de o Romă a suburbiilor, tot un neorealist. Pentru Vrînceanu însă, realitatea lui Pasolini e mai concentrată decît o neorealiștilor, „fără urmă de intelectualism, de sentimentalism și de „documentarism". Totodată pericolul unor alunecări spre naturalism, spre nedibuirea cauzelor sociale ale răului este prezent în romanul amintit[15].

Carlo Salinari, ca și alți critici italieni, îl vor considera pe Pasolini drept un neoexperimentalist, refugiat în cinematografie și preocupat de problemele limbajului. Pe Pasolini l-ar caracteriza ura împotriva lumii capitaliste alienate și atracția către simplitatea lumii populare, în același timp însă scriitorul se complace în conștiința de sine a alienării și respinge „cruzimea" ideologiei lumii populare. Formula unui „realism matur" n-ar fi prin urmare cea mai potrivită pentru dezvoltarea ulterioară a lui Pasolini, ca literat.

Un alt scriitor discutat de „Secolul 20" va fi Cesare Pavese, despre care, după cum am văzut, s-a discutat și în studii sau prefețe. Balaci,

---

[13] „Secolul 20", nr. 11, 1962.

[14] „Secolul 20", nr. 7—8, 1961.

[15] D. Novăceanu, *Pasolini, romancier*, „Secolul 20", nr. 1, 1963. În 1963, în numărul 1 al revistei, Darie Novăceanu semnează un studiu asupra lui Pasolini : *P. P. Pasolini, romancier*, în care reia ideea unei depășiri a realismului, printr-un „realism matur". Pasolini care se îndepărtează de literatura documentului, are o sinceritate crudă, un gust al brutalității, fapt pentru care ocupă în literatura italiană un post aparte, constituie o noutate. Novăceanu schițînd un tablou al literaturii neorealiste de după război, apreciază importanța cronicii, a literaturii document, de imagini și nu de idei, dar sesizează unele limite, unele neajunsuri, ce și-ar avea originea în estetica fraților Goncourt. De fapt articolul e oarecum confuz în acest sens, iar considerațiile de ordin general par mai degrabă preluate.

Schileru, considerîndu-l neorealist pe Pavese, atrag atenția asupra limitelor și confuziilor sale, implicîndu-i opera într-o fază de tranziție. La fel, Dragoș Vrînceanu consideră că amestecul de realism și interioritate din scrisul lui Pavese, „îl așează pe autor la răspîntia decisivă a formării noului roman italian — ca punct în același timp de plecare și de reacție"[16]. În 1966, un grupaj de studii despre Pavese, în care semnează și comentatori italieni și români, îl situează pe scriitorul italian în afara neorealismului[17].

Pavese, discutat atît de mult în critica italiană și cu o rezonanță universală mai mare decît alți scriitori contemporani ai Italiei, e considerat de critica marxistă italiană (Salinari, de exemplu) drept un decadent. Lumea lui Pavese e definită de Salinari drept „mitică și irațională, un pretins realism, acel „realism simbolic" al său, deoarece problema neorealismului, ca a oricărui realism în general, nu ar fi de conținut, ci de oglindire, adică de conștiință ideologică, de nedeformare a realității[18].

Dar nu numai Pavese e un scriitor ce pune probleme, în relația sa cu neorealismul, ci și Vittorini. Amîndoi au fost considerați drept precursori, ca și Moravia dealtfel. Pavese și Vittorini, sînt citați adesea ca deschizători de drumuri, dar creația lor ca atare nu poate fi definită neorealistă, ei sînt creatori ai atmosferei culturale prin propriile lor căutări. Discutat abia în 1972 în paginile „Secolului 20", Vittorini cunoaște la noi, după traducerea romanului *Oameni și neoameni* în 1947, o reluare destul de tîrzie. *Călătoria în Sicilia*, *Femeile din Messina*, *Erica și frații săi*, sînt romane traduse începînd cu 1968, însoțite de studii și prefețe ce încearcă să lămurească izolarea, tăcerea în care s-a închis scriitorul, după 1950. În 1966, tot cu rol de promotoare culturală, revista „Secolul 20" publică *Conversație în Sicilia*, iar Silvio Guarnieri, vorbindu-ne de E. Vittorini, consideră că anumite calități ale lui, de umanism, generozitate și optimism, n-au fost dublate nici de forța intelectuală necesară, nici de o maturitate rațională sau de o pregătire culturală și filozofică[19].

Moravia, ca scriitor de prim rang al literaturii italiene, apare mai contradictoriu receptat, atît în revista „Secolul 20", cît și în unele prefețe ale traducerilor din cărțile sale. În prefața volumului de *Povestiri* din 1957, G. Lăzărescu îl consideră pe Moravia drept scriitor neîncadrat nici unui curent. Moravia e „narator înnăscut", cu fond polemic și satiric.

---

[16] „Secolul 20", nr. 1, 1961.

[17] „Secolul 20", nr. 7, 1966, nr. 8, 1969. Sînt cercetate aspectele mitice ale operei sale, motivele, experiența singurătății, depărtarea lui de realism în sensul unei reprezentări naturaliste a realității, vorbindu-se de aspectul fantastic al creației sale, de lirismul prozei create de el. Ștefan Delureanu va reveni asupra lui Pavese, insistînd asupra căutărilor din proza sa. A existat la Pavese nu o influență a literaturii americane, ci un stimul pentru primenirea narativei italiene. Ceea ce îl interesa pe scriitor, în romanul său *Casa de pe colină*, prezentată în traducere și considerată de comentator „cartea cea mai autentică asupra rezistenței", e drama conștiinței umane, sentimentul răspunderii umane ce se trezește prin confrunatrea cu prezentul.

[18] Carlo Salinari, *Preludio e fine del realismo in Italia*, 1967.

[19] „Secolul 20", nr. 4, 1966. Prefețele lui C. Ioncică și R. Locusteanu merg pe aceeași linie, urmînd de fapt ecoul comentariilor din critica italiană, pentru care tăcerea lui Vittorini însemna o abdicare, o neîncredere, o incapacitate de a adera la adevărul timpul său. În 1972, tot în „Secolul 20", Vittorini va fi interpretat și elogiat ca un intelectual ce a acumulat în tăcere cultura epocii sale, pentru a-i oglindi zbuciumul ideologic, în notele din volumul *Le due tensioni*.

În timp ce Suchianu, în prefaţa la volumul de schiţe *Automatul*, din 1965, plin de verva observaţiilor pitoreşti, îl va compara cu Antonioni, cineastul, în opoziţie directă cu existenţialismul (formulă pentru care va pleda în schimb G. Horodincă în prefaţa la *Indiferenţii* din 1965). Nici în „Secolul 20" nu se formulează o părere mai unitară asupra lui Moravia. În 1963 se ocupă de el Mircea Ivănescu şi Al. Sever [20].

În receptarea critică românească a neorealismului nu s-a oglindit dezbaterea din critica italiană referitoare la acest curent, şi dacă pînă la un moment dat neorealismul a fost preluat în totalitate, ca singura orientare progresistă, combatantă, viguroasă, capabilă să trezească interesul şi aprecierea cititorului român, tendinţele s-au împărţit oarecum după ce s-a produs criza neorealismului în Italia. Pe de o parte comentatorii români (vezi Al. Balaci, D. Mladoveanu) au considerat că neorealismul italian are toate şansele de adîncire, de mers înainte prin explorarea socialului, pe de alta, prin prezentarea distanţării unor scriitori italieni de neorealism, s-a conturat ideea epuizării în totalitate a curentului. În „Secolul 20"[21] sînt reproduse părerile lui Moravia despre criza prozei italiene, despre epuizarea neorealismului, căruia Pasolini îi imputa dificultăţile de exprimare. Modalitatea „documentului liric" nu mai e posibilă odată cu neocapitalismul modern. După război, spune Moravia, literatura italiană nu a fost o literatură de probleme, ci de reprezentare. Ceea ce în 1963, la Bassani era considerat pe drept cuvînt de N. Façon drept roman de problematică politică, autentic în reconstruirea momentului ideologic[22], poate fi interpretat drept proză eseu în 1967, într-o convorbire pe care D. Hăulică o are cu Bassani. Acesta se dovedeşte adept, într-un fel, al „şcolii privirii", care nu merge dincolo de gest şi cuvînt, deoarece „creatorul se aşează în faţa lumii, o abordează şi i se opune ca artist. Ea e un stimul, menit să-l anime, nu să-l angajeze fundamental"[23].

---

[20] Pentru Ivănescu, Moravia realizează mai puţin analize ale societăţii, cît imagini ce „riscă să rămînă superficiale". Limitele sale sînt în a concepe realitatea drept „circulară şi disperată", deci de neînţeles. Departe de a fi un realist consecvent (deşi poate fi considerat ca atare numai în *Ciociara*, şi prin crearea personajului Michele), Moravia e socotit de Ivănescu un existenţialist, preocupat de psihologie şi nu de elemente ale socialului. Iată însă că Al. Sever, elucidînd termenul de „neorealism", vorbeşte despre un „spirit de echipă realistă", ce-i permite, în mod ciudat, să-i alăture pe Pirandello, pe Moravia, pe Pratolini, Pavese, Levi, Lampedusa. Elogiindu-l pentru oglindirea „Romei sordide" din povestirile sale, a „moralei mizerabile reproduse", Al. Sever încearcă să dea un tablou al literaturii italiene foarte ambiguu, format din „totuşi", *cel puţin*" „*neîndoielnic*", „*foarte adesea*", şi care contravine încercărilor limpezi de sinteză formulate deja de critica noastră („Secolul 20", nr. 4, nr. 6—7, 1963).

[21] „Secolul 20", nr. 10, 1963.

[22] „Secolul 20", nr. 11, 1963.

[23] După părerea lui Bassani, în Italia s-a dovedit după 1960 divorţul între literatura militantă şi ştiinţa estetică, deoarece marxismul n-a devenit „experienţă cu înţeles estetic" iar critica italiană nu „a operat o integrare între literatura vie şi ştiinţa istoriei literare". În 1970, C. Cassola, apreciat ca neorealist la început la noi în ţară, dar trecut prin filtrul asemănării de existenţialism, se dovedeşte afiliat şi el „şcolii privirii". În întîlnirea pe care o are cu Dr. Vrînceanu, Cassola consideră neorealismul „o rătăcire impusă", încercînd după 1957 să revină la poziţia sa din tinereţe, prin care dorea să descrie existenţa la stadiul pur. Pentru el, romanul de idei nu este posibil, din cauza sentimentului existenţial absolut. „Romanul italian e în gravă derută", conchide Cassola („Secolul 20", nr. 2, 1970).

Recunoașterea de către italieni a unor limite sau rezultate prea puține ale neorealismului, după cum declara Dario Puccini într-un articol reprodus în „Secolul 20", datorate unei neconcordanțe între „evenimente" și „limbaj literar"[24], nu înseamnă renunțarea la o literatură a realității, ea nu se termină odată cu epoca „angajării" sau a literaturii rezistenței. Dragoș Vrînceanu, recenzînd volumul lui G. C. Ferretti, *Literatură și ideologie* (1964), arată că neorealismul (mișcarea autentică și impetuoasă de avangardă), se pierde ca viziune integrală, unitară, ca urmare a involuției Italiei pe plan politic. Pare un moment de repliere și de noi căutări (părerea criticii marxiste italiene), în timp ce alții neagă total neorealismul, considerîndu-l o eroare artistică.

În privința aceasta, ar trebui receptate desigur unele analize ale criticii marxiste italiene, așa cum pentru cinematografia neorealismului italian s-a făcut prin publicarea unor opinii ale lui Cesare Zavattini, dar e necesară și clarificarea propriei noastre aprecieri critice, cum a încercat, vorbind tot despre cinema, la noi în țară, Silvian Iosifescu. Cinematografia și literatura diferă ca arte, ca mijloc de expresie, dar unele observații pertinente exprimate în domeniul cinematografului ar putea fi puncte de referințe pentru discutarea literaturii.

Silvian Iosifescu se ocupă de *Perspectivele neorealismului*, atrăgînd atenția că un studiu asupra literaturii neorealiste ar comporta o discuție aparte [25]. Noutatea adusă de cinematografia neorealistă este de ton, și ea trebuie văzută în strînsă corelație cu conținutul estetic și ideologic al curentului, clarificat de fondul istoric respectiv. Se pornește de la o premisă valabilă și pentru literatură, Iosifescu citîndu-l în acest sens pe Moravia, Pratolini, Pavese și Vittorini, și anume refuzul convenționalului și al emfazei, și angajarea unei problematici sociale și morale. Tonul ar fi fidelitatea amănuntului, observația de detaliu și veridicul cadrului social. Prin urmare, înclinația pentru documentar, cu toate implicațiile de semnificație politică și socială. Faptul de viață e capabil să implice și să explice o problemă socială. „În mai toate filmele neorealiste, notează Iosifescu, regăsim pe primul plan aceeași situație : omul mediu, omul de pe stradă, prins în angrenajul capitalismului, încercînd să înțeleagă și, uneori, să se împotrivească" [26]. Intuind o continuare, o tradiție de la care se revendică neorealismul, S. Iosifescu aduce în acest sens din nou discuția asupra literaturii, legînd problemele curentului referitoare la relația individ — capitalism de problematica asemănătoare a verismului. Numai că verismul are o nuanță de documentarism fidel pentru concretul faptului de viață, în care intervine un patriarhalism nostalgic. Filmul *Pămîntul se cutremură* al lui Visconti e direct inspirat din romanul lui Verga *Familia Malavoglia*. Fără a fi fascinat de obiecte, neorealismul așază obiectele și oamenii de fiecare zi într-o problematică socială, încercînd să degajeze o nouă demnitate umană conștientă. Fellini, în încercarea sa de a egaliza condiția socială cu condiția umană în genere, conferă zbaterii omenești un caracter insolubil, la fel cum adeseori încheierea unei narațiuni neorealiste aduce un gest de revoltă însoțit de o iluzie temporară, de ideea unei înfrîngeri

[24] „Secolul 20" nr. 7—8, 1964.
[25] „Secolul 20", nr. 5, 1961 și în volumul *Artă și arte*, 1965.
[26] *Ibidem*, p. 148.

(ceea ce remarca și G. Horodincă referitor la scrierile lui Palumbo). Dar ceea ce e mai puternic și mai reliefat în cinematografia neorealistă, ca și în literatură, putem adăuga, este „interesul pentru problematica omului obișnuit, văzut nu prin ceea ce-l uniformizează și-l reduce la nivelul automatismului, ci prin reacțiile sale dramatice" [27], extragerea sensului dintr-un fapt cotidian, care își pierde în acest sens caracterul de banal. Iosifescu apreciază neorealismul ca un stil artistic ce năzuiește să devină o „saga" a omului simplu, într-o narațiune cursivă și sobră.

Articolului lui Iosifescu par a-i răspunde părerile lui C. Zavattini despre estetica filmului neorealist, din „Secolul 20", intitulate *Cîteva idei despre cinematografie* [28]. Zavattini aprofundează teoria faptului de viață, vrînd să confere o putere nouă imaginației. Pentru el „povestirea", imaginația care suprapune niște scheme moarte peste fapte sociale, pline de viață, nu sînt decît o modalitate de evaziune. Or, misiunea artistului ar fi nu de a indigna și emționa un spectator în fața metaforelor, „ci de a-l face să reflecteze în fața faptelor, a unor lucruri reale, cu o existență precisă". Zavattini conferă astfel neorealismului virtutea de a descoperi că realitatea are o putere, o comunicativitate, niște reflexe, care dacă sînt cercetate în adîncime depășesc metafora imaginației. Desigur, Zavattini pledează pentru puterea vizuală a ochiului cinematografic, dar problema pusă pare a răsturna ideea că arta e transfigurare artistică, interpretare metaforică, cu scop de catarsis. El cere „istorisirea faptelor mărunte, fără nici un amestec din partea fanteziei", „concentrarea *directă* asupra realității, fără fabulații". Problema morală și artistică a neorealismului ar fi „... să știi să vezi realitatea, nu să o inventezi în afara ei, ceea ce constituie o formă de evaziune". Problema stilistică presupune abolirea povestirii de acțiune, totul trebuie să se producă la nivelul existenței, sondarea unui singur fapt, dacă e posibil, pînă la epuizarea problematicii pe care o ridică. „Nimic nu e banal", declară Zavattini, de aceea trebuie abolită ideea de excepțional în artă, de erou, de mit. Arta are menirea de a da încredere oamenilor, de a le da conștiința că sînt oameni. Calea analitică-documentară i se pare a fi esențială pentru neorealism, păstrînd bineînțeles poziția morală de la care s-a pornit în timpul și în perioada următoare războiului. Pentru noi, problema pusă de Zavattini ridică următoarea întrebare : dacă ochiul cinematografic, urmărind, investigînd realitatea, faptul, concretul, e capabil de „creație", prin unghiurile, planurile, secvențele și montajul cinematografic, limbajul poate rezista acestei componente principale care e metafora, imaginarul, sau e vorba de o imaginație cu o sporită capacitate receptivă a realității, tocmai prin aprofundarea unui fapt, a unui singur fapt. Întoarcerea la fapt, la concret, la real e desigur una din cele mai dezbătute probleme ale artei de după război. Dar pentru o anumită direcție a artei, ea înseamnă mai întîi cu ce conștiință morală abordezi acest concret, ce vrei să-ți spună sau să nu-ți spună realul. Și credem că Zavattini vrea să sublinieze că neorealismul cere realului să-i spună dacă nu tot, în orice caz cît mai mult posibil.

Mai recent, un amplu studiu privitor la neorealism al prof. N. Façon e menit să sintetizeze, cu spirit de discernămînt și precizie, locul său în

[27] *Ibidem*, p. 151.
[28] „Secolul 20", nr. 6, p. 1967.

istoria literară, semnificația întregului element cultural și nu numai literar din Italia de după război [29]. De asemeni, criticul italian Bruno Arcurio, într-un articol publicat în „România literară", trecînd în revistă dezvoltarea prozei italiene de-a lungul secolului XX, observă că neorealismul a intrat în criză odată cu abdicarea intelectualității în fața așa-zisului miracol economic al neocapitalismului. După 15 ani de luptă deschisă față de capitalism, intelectualii italieni s-au integrat unui proces reformist și moderator, ce „tinde să aplaneze contrastele, să ofere situații de compromis" [30]. N. Façon, în studiul amintit, subliniază valoarea deosebită a neorealismului, curent direct legat de transformările radicale ale societății italiene de după război, printr-o „esențială întoarcere la lumea prezentă și angajarea morală a autorilor față de ea" (p. 606). Noutatea fundamentală a tehnicii neorealiste va fi accentul agresiv și polemic, cerut de descoperirea unei Italii reale, ca și descrierea impersonală a lumii. Avem de-a face deci cu o angajare morală, cu o rigoare realistă, cu căutarea concretului sensibil în stil. Rezistența și antifascismul ca tematică favorită a neorealismului, propune stilul cronicii, o acuitate polemică lipsită de prejudecăți. Opera de denunțare și de analiză ascuțită a obiceiurilor vieții burgheze atinge maximum-ul său de eficiență și pare a consemna găsirea drumului firesc de dezvoltare a prozei italiene.

Regăsim în formularea acestor calități aprecierea de valoare a operelor neorealiste, a curentului cultural ce a însemnat o schimbare, o transformare a literelor italiene, o dată istorică, de reviriment ce nu poate fi diminuat și nici trecut cu vederea. Explicarea crizei neorealismului e făcută de N. Façon cu toată înțelegerea momentului politic și ideologic. Mai întîi au fost atacate modalitățile expresive, pentru a se ajunge apoi la o directă desființare a conținutului de angajare politică. Toată lupta s-a dus în numele unui nou formalism, ce invada literatura italiană odată cu neoavangardismul, cu cerința unei autonomii a artei. Însăși critica de stînga se arată obosită, lipsită de încredere în lupta socială, acuzînd de dogmatism, de schematism de idei neorealismul, sau de nerealizare artistică. De fapt, nu de aici credem noi că a pornit fenomenul de îndepărtare a literaturii de tărîmul noii metode a neorealismului. Opere reușite au fost, elaborări artistice de nedezminţit, în fond, un conținut poate fi redat prin orice formulă artistică. Așa cum spunea și Zavattini, contează să rămînă neschimbată poziția morală și ideologică. Și cinematografia italiană a dovedit că ne poate oferi în ultimul timp capodopere realiste cu o tehnică modernă, sigură, lipsită de îndoielile artistice ale începuturilor. Literatura neorealismului n-a pretins niciodată să rămînă legată de anumite canoane literare, iar dogmatismul și schematismul sînt lucruri ușor de depășit pentru orice artist mare. Criza a pornit de la desprinderea de realitatea vieții politice, de la confundarea adevăratelor probleme sociale. Civilizația de consum a produs o apariție de false valori culturale, al căror conținut a devenit cu predilecție alienarea sau închistarea în analize individualiste. Respingerea neorealismului a însemnat afirmarea și promovarea neoformalismului european, a hegemoniei cuvintelor asupra ideilor.

---

[29] Ne referim la capitolul *La prosa narrativa*, din *Corso di storia della litteratura italiana moderna e contemporanea*, Univ. din București, 1972, p. 604—646.

[30] „România literară" 28, 1971, B. Arcurio, *Evoluția prozei italiene.*

Verificarea acestor factori de esenţă ce au dus la criza curentului ne justifică încă o dată să afirmăm că nu literatura neorealismului ca atare a devenit anacronică sau depăşită, ci făuritorii ei, lipsiţi ulterior de entuziasmul şi capacitatea creativă a momentului de reviriment de după război, au sfîrşit prin a nu mai crede în puterea cuvîntului ca expresie a ideii, devenind promotorii unor cuvinte cu sensuri în sine. Aceasta i-a determinat să eşueze în experiment formalist, şi doar odată cu „regăsirea ideologiei, în ciuda oricărei căutări formale", literatura italiană va putea reveni pe linia dezvoltării şi adîncirii mature a realismului.

Metode noi în critica literară

Ecaterina Mihăilă

În zilele noastre se desfăşoară o mişcare critică de mare amploare care, prin metode noi de analiză a textului literar (structurale, semantice, matematice), încearcă să descifreze universul misterios al operei poetice, spaţiul de inefabil şi imponderabil pe care aceasta îl creează.

Fiecare dintre metodele enumerate configurează pentru opera literară un univers specific.

Opera literară ca univers structural

Structuralismul izolează opera literară din conexiunea de fenomene din care face parte, aşa cum dintr-o galaxie se izolează, pentru cercetare, un singur corp ceresc, fără a se ţine seama de destinul traiectoriei sale în cadrul sistemului şi a influenţelor reciproce pe care le contractează, sau aşa cum se izolează o singură moleculă, în cadrul unei mişcări browniene, fără a se ţine seama de ciocnirile cu celelalte molecule, care îi schimbă neîncetat direcţia.

Odată izolată, opera poetică este imaginată ca un ansamblu de elemente în relaţii de interdependenţă şi ca o organizare de reţele într-o geometrie neuclidiană şi într-o construcţie polifonică. Acest labirint de relaţii, plin de capcanele construcţiilor poetice, ascunde undeva, în profunzimi, semnificaţia care trebuie descifrată printr-o minuţioasă hermeneutică structurală.

Pentru unele direcţii din cadrul noii critici franceze (La Nouvelle Critique), semnificaţia pe care o degajă activitatea structurală este fie un mit personal inconştient (Ch. Mauron), fie un eu existenţial, descoperit în operă printr-o totalitate de mijloace critice (S. Doubrovsky), fie o situaţie infantilă inconştientă (J. P. Weber).

De exemplu, Ch. Mauron [1] observă în opera lui Mallarmé apariţia cu regularitate a metaforelor obsedante care conduc la degajarea unor reţele asociative, de tipul :

MORT : suicide — tombeau — tison
COMBAT : sang — tempête — casque guerrier
TRIOMPHE : victorieusement — gloire — or — pourpre — éclat — fête — trésor — triomphe

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 4, p. 587—597, Bucureşti, 1973

GRANDEUR : royal — impératrice
RIRE : rire

La rîndul lor, reţelele de asociaţii conduc la „figuri mitice" sau fantasme inconştiente :

Poèmes	Réalité	Phantâsme
Sonnets à Méry	Semi-satisfaction	Image-écran
Après-midi d'un Faune	Inquiétude	Désir réalisé
Hérodiade	Plus forte inquiétude	Désir réalisé et chatié
Les Fenêtres	Dépression	Interdiction
L'Assaut	Révolte contre la dépression	Chute dans le noir.

Un alt exemplu pe care îl oferim este analiza structurală pe care Barthes [2] o face operei lui Racine. Eroul racinean este definit relaţional şi opozitiv în coordonatele esenţiale ale spaţiului şi timpului. Spaţiul este închis, captivitatea însăşi, dincolo de care există un spaţiu uman, difuz, apăsător, pe care eroul nu-l poate niciodată cunoaşte direct, iar timpul este ceva ancestral, o moştenire genealogică care apasă asupra eroului sub forma unei greşeli ce trebuie ispăşită. Închis în acest spaţiu şi în acest timp, personajul tragic intră într-o relaţie erotică şi de autoritate considerată esenţială :

A are întreaga putere asupra lui B
A iubeşte pe B, dar B nu iubeşte pe A.

Relaţia de mai sus se complică prin vina tragică

A nu este numai puternic şi B slab
A este vinovat şi B nevinovat
Dar B ia asupra sa greşeala lui A.

Prin structura pe care Barthes a găsit-o teatrului lui Racine, orice situaţie concretă devine perfect circumscrisă relaţional, un punct spaţializat de convergenţă a figurilor fundamentale, care acoperă întreaga operă racineană în profunzime şi în extensiune. Toate aceste relaţii sînt concepute de Barthes ca un univers bidimensional : divinitate-creaţie, întuneric-lumină, tată-fiu, tiran-sclav etc.

Se observă că operaţiile principale ale analizei structurale sînt decupajul şi aranjamentul figurilor. Metoda este subordonată, în cazul celor două exemple, psihanalizei şi existenţialismului, după cum poate fi subordonată oricărei alte ideologii.

Opera literară ca univers semantic

Încă Peirce [3] şi Morris [4, 5] au stabilit că opera literară este un univers semnificant, ca, dealtfel, tot ceea ce ne înconjură.

Ultimele cercetări semantice întreprinse asupra operei literare folosesc structuralismul lingvistic dintr-o dublă motivare : opera literară este considerată în esenţa sa limbaj, iar limbajul este definit începînd cu F. de Saussure, un sistem semiologic.

Spre deosebire de alte arte, care întrebuinţează un material neutru, amorf, nesemnificant, opera literară foloseşte un material deja saturat

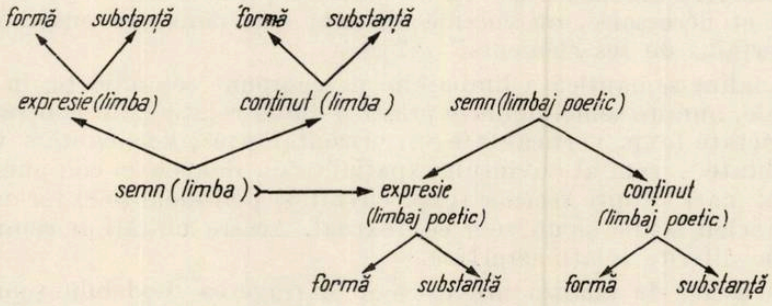
din punct de vedere semantic. Cuvintele pe care scriitorul le orînduieşte într-o construcţie proprie au viaţa lor semnificativă, traiectoria şi destinul lor semantic. Scriitorul trebuie să supună întreaga lor istorie denotativă, să o estompeze, fără să o anuleze total, căci ar însemna ruperea oricărei legături comunicative, şi să le încarce de semnificaţii noi, poetice. Creează, deci, un al doilea univers semantic, satelit al universului semantic al limbii.

Această idee fundamentală a semanticii structurale în problema limbajului poetic a fost exprimată de Hjelmslev [6] şi dezvoltată de alţi semanticieni, printre care Barthes [7] şi Greimas [8].

Hjelmslev defineşte limbajul poetic ca un univers semiotic conotativ, prin care înţelege acel sistem semiotic în care planul expresiei este, la rîndul său, o semiotică. În acest sens, amintim că semnul definit de Saussure ca o solidaritate între semnificat şi semnificant este interpretat de Hjelmslev ca reuniune a două planuri : expresie şi conţinut, fiecare în parte constituite din formă şi substanţă. Acesta este planul semiotic al limbii.

Limbajul poetic este o semiotică construită pe semiotica limbii şi anume, planul expresiei limbajului poetic este în sine un sistem semiotic (sistemul semiotic al limbii) cu un nou conţinut, poetic, total diferit de conţinutul primului sistem semiotic, acela al limbii.

Schema următoare reprezintă întrepătrunderea planurilor celor două sisteme semiotice :



Această idee este dezvoltată de Roland Barthes în *Mythologie* [9]. Pornind de la schema clasică, dată de Saussure (semn = semnificat + semnificant), Barthes defineşte limbajul poetic ca un sistem semiologic, secund faţă de cel al limbii. Pentru realizarea acestuia, se produce o transgresiune semiologică, în urma căreia limbajul poetic devine un sistem homeostatic, derivă dintr-un sistem deja semnificativ. O anumită relaţie semiotică, fixată deja în limbă, devine doar semnificantul unui nou conţinut, poetic.

Acest sistem semiologic secund este numit de Barthes mit, iar limbajul respectiv, limbaj mitic (poetic).

1. semnificant	2. semnificat	
3. semn		II SEMNIFICAT
I SEMNIFICANT		
III SEMN		

G. Genette [10] reinterpretează schema dată de Barthes pe baza figurii retorice pînză pentru navă :

semnificant 1 (pînză)	semnificat 1 (navă)	
semnificaţie 1 (figură de stil)		Semnificat 2 (poezie)
Semnificant 2		
Semnificaţie 2 (retorică)		

Această figură desemnează, deci, în codul retoric un stadiu poetic al discursului.

Ocupîndu-se de sistemele semiotice conotative limbajului, Greimas [11] le defineşte ca sisteme alienante în raport cu forma. Forma sistemului semiotic conotativ devine în cazul limbajului poetic prozodie la nivelul expresiei şi figuri narative la nivelul conţinutului, provocînd, respectiv, un sens eufonic şi un sens poetic al discursului.

Extinzînd metodologia semioticii asupra sistemelor conotative ale limbii, se va reuşi, poate, o analiză ştiinţifică a zonelor difuze ale limbajului care par, deocamdată, inabordabile şi care sînt provocate de o dedublare a semnificaţiei. „Le jugement de valeur qu'on portera sur ce dédoublement de signification ne remettra pas en question son existence même, mais nous fera considérer ce voil du paraître qui nous aide a vivre comme naturel et nécessaire, ou comme aliénant soit dans son ensemble, soit dans certains de ses éléments" [12].

Analiza semantică a limbajului descompune semnificaţia în unităţi minimale, numite seme, definite printr-o dublă relaţie : de contradicţie şi contrarietate (exp. verticalitate vs. orizontalitate ; verticalitate vs. non-verticalitate — sem al cuvîntului spaţialitate). Semele se compun în unităţi mai mari numite *sememe* (exp. cuvintele polisemantice) formate dintr-un nucleu semic şi un sem contextual. Aceste unităţi de semnificaţie stabilesc diferite relaţii ierarhice.

O astfel de analiză are ca scop extragerea modelului semantic al textului. Pentru aceasta, textul trebuie purificat de toate elementele semantice parazite sau variabile, căci modelul este expresia constantelor semantice ale textului. În acest fel, textul devine omogen sau *izotop*.

Analiza semantică a unui text literar presupune cu obligativitate şi operaţia inversă, luarea în considerare a variabilelor succesiv îndepărtate şi constituirea lor în micromodele, interpretate din punct de vedere poetic. Aceste micromodele reînnoiesc problematica figurilor şi a tropilor la nivelul frazei şi problematica genurilăr la nivel transfrastic.

Pentru exemplificare, ne vom folosi de analizele structural-semantice ale narativităţii (A. I. Greimas [13], Cl. Bremond [14], T. Todorov [15], R. Barthes [16]).

Unităţile minimale la nivelul naraţiunii sînt funcţiunile care indică despre ce este vorba în enunţ : trădare, prietenie, seducţie etc. Funcţiunile pot fi *propriu-zise* (funcţiuni distribuţionale) sau pot fi de natură interpretativă : *indicii* (de caracterizare a personajelor, de atmosferă) şi *informaţii* care servesc la identificare, la situarea în spaţiu şi timp. La rîndul

lor, funcţiunile propriu-zise pot fi *nuclee*, funcţiuni cardinale, care constituie scheletul naraţiunii sau *catalize*, funcţiuni parazite, secundare, care menţin funcţiunea fatică a discursului (contactul dintre narator şi ascultător).

Personajele naraţiunii sînt definite prin acţiuni, deci ele apar nu ca substanţă psihologică, ci ca substanţă predicativă. Fiecare personaj este eroul unei secvenţe narative, decupată la nivelul funcţiunilor. Personajele-acţiuni (actanţii) sînt caracterizate prin raporturile pe care le angajează. Actantul trebuie privit ca o clasă care include o serie întreagă de actori.

Adevăratul sens narativ se obţine prin sintaxa combinatorie a funcţiunilor şi a actanţilor.

Distorsiunea şi integrarea sînt operaţiile fundamentale ale sintaxei narative. *Distorisunea* întîrzie apariţia sensului, dislocă şi împînzeşte unităţile semantice, provoacă *suspense*-ul naraţiunii, în timp ce *integrarea* le uneşte în secvenţe semantice, din nou dispersate în fascicole, şi această torsiune neîncetată a sensului creează plăcerea artistică a cititorului.

Lumea referenţială devine în naraţiune o ordine nouă pe care cititorul o descoperă cu uimire şi emoţie.

Opera literară ca univers statistic şi informaţional

Oricît ar părea de paradoxal, în opera literară există aspecte cantitative care descoperite şi cercetate pot spune foarte mult despre esenţa poeticului.

Încă din 1931 M. Ghyka [17] concepea opera poetică ca, dealtfel, toate formele de artă ca expresie a numărului de aur $\frac{1+\sqrt{5}}{2}$ sau a pentagramei exprimată de acest număr, chintesenţă a relaţiilor de armonie, analogie, simetrie şi euritmie a proporţiilor spaţiale sau temporale (în care se încadrează şi poezia).

În aceeaşi perioadă, Birkhoff [18, 19] dă o expresie matematică a plăcerii estetice în relaţie cu complexitatea obiectului şi cu ordinea care supune această complexitate $\left(M = \frac{O}{C}\right)$.

Concomitent, Pius Servien [20], preocupat de problemele limbajului poetic, îl defineşte în raport cu cel ştiinţific. Deosebirea fundamentală constă în modalitatea de a semnifica a celor două limbaje. Limbajul poetic se caracterizează printr-o omonimie infinită de putere continuului (de unde intraductibilitatea limbajului poetic), în timp ce limbajul ştiinţific se caracterizează printr-o sinonomie infinită (poate căpăta orice altă expresie sinonimă fără ca sensul să fie alterat, cu consecinţa traductibilităţii lui).

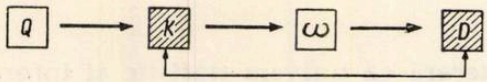
În ultimul deceniu, gradul de formalizare avansat la care a ajuns analiza limbajului poetic, prin folosirea structuralismului şi semanticii, a permis introducerea efectivă a metodelor matematice.

Statistica studiază proprietăţile unui ansamblu de elemente care se caracterizează prin anumite particularităţi cantitative. Opera literară

a fost concepută ca o populaţie statistică ale cărei elemente sînt cuvintele, silabele sau sunetele. Din momentul în care aceste elemente au fost definite riguros, a fost posibilă introducerea unor noţiuni matematice ca valoarea medie, deviaţia standard, coeficientul de variaţie şi alte caracteristici statistice precum fluctuaţia relativă a mediei eşantioanelor, caracteristica lui Yule etc.

Cu ajutorul statisticii au fost studiate zonele semantice ale lexicului poetic [21], trăsăturile prozodice [22, 23], paternitatea unui text literar [24], precum şi aspecte stilistice mai complicate [25].

Problema funcţionării limbajului poetic a fost abordată de L. Doležel [26] care a imaginat pentru aceasta un model statistic. Codul limabajului poetic este conceput ca o suită de operaţii selective semantice, gramaticale şi stilistice. Selecţia stilistică nu este determinată de către sistemul limbii, ci are cauze extralingvistice. Cînd aceste determinări sînt de natură subiectivă, stilul este individual. Întregul ansamblu al elementelor care variază este reprezentat de Doležel printr-o variabilă aleatoare (statistică) cu o anumită distribuţie de probabilitate. Etapa stilistică a codificării este exprimată prin următoarea schemă funcţională :



(unde Q sînt factorii obiectivi extralingvistici, K sînt factorii subiectivi ai codificării, ω variabila aleatoare, iar D, destinatarul).

Acest model statistic al funcţionării limbajului poetic pune în evidenţă factorii subiectivi ai codificării, precum şi caracterul aleator al alegerii operaţiilor.

În termenii teoriei informaţiei, limbajul poetic este un mesaj specific. Specificitatea lui este definită în raport cu modul de codificare şi de receptare. Codul limbajului poetic este astfel construit încît permite păstrarea unui înalt grad de nedeterminare, ceea ce provoacă o receptare personală, unică la fiecare lector, în funcţie de cultură, cunoştinţe şi, în ultimă instanţă, în funcţie de structurile sale perceptive şi afective. Informaţia obţinută este o informaţie estetică, fundamental deosebită de informaţia semantică a limbajului, care presupune o echivalenţă absolută între operaţiile codificării şi decodificării [27].

Tot teoria informaţiei a permis lui U. Eco [28] să definească *deschiderea* operei de artă ca o capacitate intrinsecă şi inerentă structurii sale de a semnifica infinit. Descbiderea este gradul de dezordine, care nu poate fi organizată cu ajutorul codului şi care face inepuizabilă relaţia dintre semnificat şi semnificant. Codul limbajului poetic filtrează un număr mic de elemente ceea ce provoacă o inteligibilitate mai redusă, o incertitudine, o indeterminare în momentul decodificării. De aceea, caracterul deschis al structurii artistice implică, nu atît o previziune a aşteptatului, cît mai ales o aşteptare a neprevăzutului [29].

Teoria informaţiei a oferit explicaţia şi modul de analiză ideal pentru un anumit tip de artă contemporană — informalul, muzica aleatoare, literatura de grad zero — care se caracterizează prin jocul întîmplător al

elementelor, prin valori mari ale entropiei, prin imprevizibilitate şi, în ultimă instanţă, prin caracterul instaurativ al formelor sale.

Max Bense [30] consideră că acest tip de artă este singurul capabil să reziste epuizării şi morţii prin repetare a formelor artistice.

Recent, în cercetarea literaturii au pătruns şi alte metode matematice : ansambliste, topologice, grafuri, logică simbolică [31].

Ultimele cercetări matematice ale textului literar dovedesc o rafinare a metodelor şi în acelaşi timp, o încercare de a studia nu numai aspecte disparate ale operei ci, de asemenea, de a aborda din punct de vedere matematic problemele fundamentale ale limbajului poetic.

Metodele noi de analiză a textului literar s-au impus cu necesitate în ultimele decenii ale secolului nostru, după ce critica şi istoria literară au adunat un vast material biografic, social şi psihologic, adiacent operei literare, în relaţie implicită de determinare. Era firesc ca metodele noi să se definească negativ în raport cu tradiţia critică şi pozitiv în raport cu formele noi de artă, uneori dificil de abordat cu metodele cunoscute.

În acelaşi timp, dezvoltarea pe care a cunoscut-o ştiinţa în toate ramurile ei, a creat o dorinţă spre precizie, chiar acolo unde manifestările spiritului au atins zonele cele mai eterate.

Cercetarea imanentă a operei literare, izolarea ei din întreaga conexiune de fenomene din care face parte, studierea operei ca orice alt obiect fizic care se oferă percepţiei şi apoi analizei ştiinţifice riguroase, a fost prima exigenţă a noilor metode critice.

Metodele structurale, semantice şi matematice au ajuns la rezultate indiscutabile chiar în momentul de faţă, cînd sînt într-o evidentă perioadă de căutare şi rafinare. Este suficient să amintim în critica literară românească rezultatele la care au ajuns S. Alexandrescu, M. Nasta, P. Diaconescu, M. Mancaş, L. Ionescu, iar în ceea ce priveşte şcoala românească de poetică matematică, al cărei profesor este Solomon Marcus, prestigiul ei a devenit deja internaţional.

Cu ajutorul noilor metode, opera literară este cercetată din două puncte de vedere. Primul constă în analiza globală sau parţială a unei opere particulare. În acest caz, opera literară respectivă este deja consacrată ca valoare sau, în caz contrar, simpla alegere a obiectului de studiu constituie un prim act critic intuitiv. O astfel de analiză nu face decît să explice cu ajutorul unor metode riguroase *de ce* opera literară produce cititorului anumite impresii şi emoţii evidente, dealtfel, şi pentru critic şi pentru cititor.

Acest lucru nu ni se pare nici de prisos şi nici lipsit de importanţă. Citind *Ţara de dincolo de negură* de M. Sadoveanu nu se poate ca cititorul să nu trăiască impresia, absolut intuitivă, a atmosferei de vag şi de mister care pluteşte deasupra povestirilor, să nu trăiască impresia că timpul şi spaţiul se dilată, îşi pierd contururile, se estompează, că totul devine, cum spune scriitorul, „iluzoriu, nestatornic şi de o clipă, ca mine, ca april". Cercetarea minuţioasă a peste 1900 de cuvinte (P. Diaconescu şi M. Mancaş (32))—descompunerea lor în unităţi semantice (seme, claseme), stabilirea relaţiilor dintre acestea, construirea de arborescenţe semantice—demonstrează că impresia de vag şi de mister este provocată de caracterul

imprecis al determinanţilor care se caracterizează prin frecvenţa mare a lexemelor vizuale care exprimă transparenţa, scintilaţia, luminozitatea, a celor care exprimă imensitatea temporală şi spaţială, fabulosul, irealul, solitudinea, calmul, liniştea, necunoscutul; de asemenea, de caracterul specific al relaţiilor semantice determinat-determinant, de structura difuză a descripţiei, de tendinţa spre eufemisme şi expresii perifrastice.

În mod asemănător, este evidentă pentru oricine superioritatea artistică a piesei *O scrisoare pierdută* de Ion Luca Caragiale în comparaţie cu alte lucrări ale dramaturgiei româneşti. Analiza pe care S. Marcus [33] o face comediei *O scrisoare pierdută* în comparaţie cu *Ultima oră* de Mihail Sebastian şi *Suflete tari* de Camil Petrescu arată în ce constă această superioritate. Folosind anumite noţiuni definite matematic precum : structura scenică a piesei, densitatea de populare a spectacolului, distanţa scenică dintre personaje, diametrul scenic al piesei, analiza ajunge la concluzii foarte interesante care privesc caracterul dramatic al pieselor : coeziunea şi echilibrul dramatic, energia conflictuală, confruntarea dintre personaje, cu indici foarte ridicaţi pentru *O scrisoare pierdută*, ceea ce dovedeşte perfecţiunea dramatică a acestei capodopere.

În afară de analizele unor opere literare deja consacrate ca valori, noile direcţii critice au abordat şi problema mai dificilă a *literaturităţii*, cum o numeau formaliştii ruşi, deci problema modului de funcţionare a limbajului literar, corelată cu modul specific al *semnificării poetice*.

Semnificaţia poetică naşte din relaţiile foarte complexe care se stabilesc între semnificantul şi semnificatul operei literare în momentul interpretării ei ca semn artistic şi care nu pot să trimită în mod direct sau la denotat sau la referent. Această modalitate de a semnifica s-a numit ambiguitate, conotaţie, onconimie infinită de putere continuului, deschidere indeterminare, semnificaţie entropică.

Richards şi Empson au interpretat ambiguitatea limbajului poetic în sensul unei plurisemnificaţii de natură contextuală. Richards apropie ambiguitatea de supleţea şi subtilitatea limbajului şi consideră că un cuvînt este incapabil de uz ambiguu din momentul în care nu mai poate fi aplicat unui nou context. Ambiguitatea este valabilă numai în măsura în care susţine complexitatea, în caz contrar, dă cititorului, o impresie de incoherenţă şi obscuritate.

După cum s-a văzut, interpretarea conotativă a limbajului poetic îl defineşte ca un sistem semiotic secund, construit pe sistemul semiotic al limbii, ceea ce complică foarte mult relaţia de semnificare, prin producerea unui spaţiu semantic difuz şi plurivalent.

Acelaşi lucru îl exprimă şi capacitatea limbajului poetic de a avea o *omonimie infinită, de puterea continuului* (Servien-Marcus). Limbajul poetic produce o semnificaţie care nu poate fi niciodată epuizată, deoarece se pretează la interpretări infinite.

În mod asemănător, *deschiderea* — categoria estetică care i-a fost inspirată lui M. Eco de interpretarea experienţei artistice contemporane cu mijloacele oferite de generalizările ştiinţifice ale secolului nostru : noncauzalitate, indeterminare, probabilitate, entropie, univers einsteinian, logică polivalentă— constă în generarea relaţiei neunivoce între formă şi semnificaţie în momentul în care opera este receptată estetic. Des-

chiderea rezultă din caracterul specific al semnului artistic de a intra în relaţii infinite cu alte semne, care îi schimbă neîncetat semnificaţia.

Toate aceste interpretări au căutat în semnificaţie secretul puterii pe care literatura o are asupra spiritului şi a plăcerii artistice pe care o provoacă. Semnificaţia poetică există în măsura în care se dăruieşte şi se refuză, în acelaşi timp în care este un simplu orizont imposibil de atins („...le propre d'un horizon est de reculer quand on croit l'atteindre : on peut se diriger vers lui, non s'y installer" (34)).

Cu toate rezultatele evidente la care au ajuns, atît în cercetarea operelor literare particulare, cît şi în problemele funcţionării limbajului poetic, metodele noi de critică literară nu constituie un moment absolut în cercetarea literaturii. Limitele lor au fost deja sesizate (35, 36, 37).

Punctul cel mai vulnerabil al noii critici este imposibilitatea unei aprecieri valorice, deoarece opera este ruptă de istorie şi de colectivitatea care o receptează şi o evaluează.

Valoarea este o realitate intrinsecă obiectului, dar această calitate este latentă şi nu poate fi pusă în evidenţă decît de un subiect receptor. În afara acestuia, nici un obiect nu poate deveni o valoare. Axiologia marxistă (38) subliniază ideea că valoarea nu poate fi confundată cu obiectul, că ea conţine, în însăşi substanţa sa, categoriile subiectivităţii.

Valoarea estetică, ca raport operă-subiect receptor, are şi o dimensiune de adîncime, aceea a integrării ei într-o ierarhie de valori deja stabilită care, aşa cum spunea Eliot (39), îşi schimbă configuraţia ori de cîte ori în structura acestei ierarhii se orînduieşte o nouă valoare.

Eşecul axiologic al noilor metode critice constă tocmai în încercarea de a explica valoarea ca o calitate care aparţine exclusiv obiectului.

De exemplu, New Criticism-ul degajă valoarea artistică din calităţile de includere, tensiune şi complexitate, interne structurii literare. Prin „includere", Richards înţelege capacitatea de a subordona un material brut unui singur sens artistic. Analizele semantice făcute de Richards, Empson şi de New-Criticism-ul american par să implice valoarea în complexitate, într-o structură organică a părţilor componente, printr-o diversitate subordonată sensului.

Acest criteriu nu este operativ deoarece nu se poate stabili graniţa dintre complexitate şi prolixitate, iar pe de altă parte, poate fi infirmat de valori artistice care există ca atare tocmai prin simplitatea lor.

Gradul înalt de omonimie, valorile mari ale entropiei sau nedeterminării sînt, de asemenea, criterii axiologice discutabile.

Nici categoria estetică de deschidere nu poate fi considerată un astfel de criteriu (Eco însuşi îi refuză orice implicaţie valorică), deoarece nu se poate stabili nici în acest caz limita de la care ambiguitatea devine entropie, iar ininteligibilitatea — materie amorfă.

În concluzie, noua critică nu poate, cel puţin cu mijloacele de care dispune pînă în prezent, să descopere sau să impună o valoare. Noile metode ajung cu mijloace opuse la ideea croceană a judecăţii de existenţă (opera A este sau nu este operă de artă), cu deosebirea că la Croce judecata de existenţă implică valoarea descoperită printr-un act critic intuitiv.

Nici problema diacroniei nu a fost rezolvată de noua critică, deşi s-a propus studierea unui text literar ca dialog al tuturor textelor existente.

Pentru studierea structurii ei intime, noile metode critice au izolat opera literară de istorie şi societate, şi au creat astfel un abis între literatură şi infinitele ei legături, singurele care îi asigură viabilitatea.

Pornind de la rezultatele la care noua critică a ajuns în studierea structurii operei literare ca obiect, este necesară o reconsiderare a relaţiilor pe care le stabileşte cu subiectul receptor şi cu istoria. Se impune un studiu, la fel de riguros, al subiectului individual, al structurilor sale perceptive, afective şi intelectuale, precum şi al subiectului social, acel subiect despre care T. Vianu (40) spunea că se constituie într-un „mediu axiologic condiţional, care restrînge cu mult libertatea noastră de a valorifica personal şi chiar pe aceea de a găsi valori noi", mediu care se formează „prin lucrarea tuturor creatorilor, prin tehnică şi prin artă, prin opere ştiinţifice şi prin instituţii, prin codificări şi prin ritualuri".

Multitudinea interdependenţelor pe care acest cadru axiologic le implică, ar putea fi studiată, luînd în considerare caracterul probabilist al determinismului care acţionează în cazul ansamblurilor sociale. Fenomenele de suprastructură (inclusiv literatura) au fost interpretate în lumina unui determinism statistic (fără ca aceşti termeni să fie folosiţi) de către Marx, care a surprins caracterul „mediat" al condiţionării suprastructurii de către baza socială. Acest caracter mediat exprimă spaţiul unor interdependenţe imprevizibile, de natură probabilistă.

Noile metode critice au creat un model variabil al operei literare ca structură semnificativă specifică, dar acest model trebuie amplificat prin implicarea structurilor receptorului individual şi social şi prin implicarea dimensiunii temporale.

BIBLIOGRAFIE

1 Ch. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Librairie José Corti, Paris 1963.

2 Roland Barthes, *Despre Racine*, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1969.

3 Ch. S. Peirce, *Selected Writings*, Dover Publication, New York, 1958.

4 Ch. Morris, *Esthetics and the Theory of Signs*, „Journal of Unified Science", 8, 1931, 131.

5 Ch. Morris, *Signification and Significance. A Study of the Relations of Signs and Values*, The M.I.P. Press, Cambridge, Massachussets, 1964.

6 Louis Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1961.

7 Roland Barthes, *Mythologie*, Éd. du Seuil, Paris, 1957.

8 A.I. Greimas, *Pour une sociologie du sens commun*, în *Du Sens. Essais sémiotiques*, Éd. du Seuil, Paris, 1970, 93.

9 Roland Barthes, *Op. cit.*

10 G. Genette, *L'Homme et les signes*, „Critique", 1965, 99.

11 A.I. Greimas, *op. cit.*

12 *Idem*, p. 100.

13 A.I. Greimas, *Éléments pour une théorie de l'interpretation du récit mythique*, „Communications", 8, 1966, 28.

14 Claude Bremond, *La logique des possibles narratifs*, ,,Communications'', 8, 1966, 60.
15 Tzvetan Todorov, *Les catégories du récit littéraire*, ,,Communications'', 8, 1966, 125.
16 Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, ,,Communications'', 8, 1966, 1.
17 Matilda C. Ghyka, *Le nombre d'or* (I—II), Gallimard, Paris, 1931.
18 G. Birkhoff, *A Mathematical Approach to Aesthetics*, ,,Scientia'' Sept. 1931, 133.
19 G. Birkhoff, *A Mathematical Theory of Aesthetics*, ,,The Rice Institute Pamphlet'', V, 19 (1932), 189.
20 Pius Servien, *Principes d'esthétique. Problèmes d'art et langage des sciences.* Bibliothèque de la ,,Revue des Cours et Conférences'', Paris, 1935.
21 Pierre Guiraud, *Les caractères statistiques du vocabulaire. Essai de méthodologie*, P.U.F., Paris, 1954.
22 A.N. Kolmogorov, *Strukturno-tipologhiceskie issledovaniea*, Moskva, 1962.
23 Juři Levý, *Mathematical Aspects of the Theory of Verse*, în Lubomir Doležel, Richard W. Baily (editors), *Statistics and Style*, American Elsevier Publishing Company Inc., New York, 1969, 95.
24 A. Ellegård, *A Statistical Method for Determining Authorship*, Göteborg, 1962 (Gothenburg Studies in English, 13).
25 Karl Kroeber, *Computers and Research in Literary Analysis*, în Edmund A. Bowels, Editor, *Computers in Humanistic Research*, Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1967, 135.
26. Lubomir Doležel, *Un modèle statistique de codage linguistique*, ,,Etudes de linguistique appliquée'', 1966, 3, 51.
27 A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Flammarion, Paris, 1958.
28 U. Eco, *Opera deschisă*, ELU, Bucureşti, 1969.
29 *Idem*, p. 135.
30 Max Bense, *Aesthetica* I—IV, Stuttgart, Baden-Baden und Krefeld, 1954, 1956, 1958, 1960.
31 Solomon Marcus, *Poetica matematică*, Bucureşti, Ed. Acad. 1970 (mai ales cap. IV şi VIII).
32 Paula Diaconescu, Mihaela Mancaş, *Sémantique et stylistique. La structure sémantique des déterminants chez Mihail Sadoveanu*, ,,Revue roumaine de linguistique'', 2, 1969, 111.
33 Solomon Marcus, *op. cit.*, cap. VIII.
34 Serge Doubrovsky, *Pourquoi la Nouvelle Critique*, ,,Mercure de France,'' Paris, 1967, 237.
35 Paul Cornea, *Asupra structuralismului în critica şi istoria literară*, ,,Revista de istorie şi teorie literară'', 1967, 2.
36 Paul Cornea, *Controverse în jurul aplicării structuralismului la analiza literară*, ,,Viaţa românească'', 1968, 10, 75.
37 Paul Cornea, *Consideraţii despre aplicarea statisticii în poetică şi stilistică*, în *Metodologia istoriei şi criticii literare*, Ed. Academiei, Bucureşti, 1969, 155.
38 I. Pascadi, *Din tradiţiile gîndirii axiologice româneşti*, Ed. ştiinţifică, 1970.
39 T.S. Eliot, *Tradiţie şi talent personal*, în Peter Chesterton Eliot, *Eseuri literare*, ELU, Bucureşti, 1966.
40 T. Vianu, *Originea şi valabilitatea valorilor*, în Al. Tănase, *Introducere în filozofia culturii*, Ed. ştiinţifică, 1968, 287.

Dicţionar de critică literară

BAROC — Derivă din „barroco", în portugheză sau „barrueco" în spaniolă, „perlă neregulară", fiind posibilă o trimitere şi la lat. „verruca" — „povîrniş", „neg" sau „bis-roca". Sensul primitiv e părăsit. Un alt termen, *baroco*, desemna un mod de silogism scolastic din secolul XIII. Prima vocală *a* indica faptul că primul termen al silogismului este o propoziţie universală afirmativă. A doua şi a treia vocală *o* arată că este vorba de propoziţii particulare afirmative. Iniţiala *b* arată că silogismul e reductibil la primul mod al primei figuri. Un exemplu de silogism în *baroco* ar fi următorul : „Prietenii adevăraţi spun adevărul amicilor lor. X şi Y nu spun adevărul. Deci X şi Y nu sînt prieteni adevăraţi". Termenul e folosit timp îndelungat în Italia în locuţiunea „argomento *in barocco*" ; „sillogismo *in barocco*". Derivarea de la adjectivul italian *barocco* al formulei silogistice e considerată ca posibilă de cei mai mulţi cercetători. În literatura secolului XVI cuvîntul e frecvent folosit de scriitori ca St. Bernardine, Erasmus, Montaigne, Pascal, Saint-Simon, cu sensul de „extravagant", „bizar", „absurd" şi „pedanterie grotescă" a înlănţuirii de argumente din textele scolastice tîrzii. Pînă spre sfîrşitul secolului XIX este sinonim cu „absurd" sau „grotesc". Baudelaire, adresîndu-se Parisului, vorbeşte de „Tes petits orateurs, aux enflures baroques"/ Prêchant l'amour". În 1740 termenul este folosit pentru prima oară referitor la artă într-o scrisoare în legătură cu noile construcţii în palatul Pamphili. Curînd exemplele se multiplică ; se spune : „terasse baroque", „fleurs baroques", „goût baroque" (*Dictionnaire de Trévaux*, 1771), „musique baroque" (J.J. Rousseau în *Dictionnaire de la musique*, 1764). În *Encyclopédie méthodique*, 1788, cap. *Architecture*, redactat de Quatremère de Quincy, baroc apare utilizat cu aceeaşi nuanţă de „bizar". În Italia, primul exemplu de folosire a termenului referitor la artă este *Dizionario delle belle arti del disegno* de Fr. Milizia, 1797. Se poate astfel observa cum în evoluţia termenului se tinde la unirea sensului mai vechi, care avea o nuanţă depreciativă, cu definirea caracteristicilor obiective artistice. Totodată se vede că adjectivul baroque (de provenienţă spaniolă şi portugheză) şi substantivul italian *barocco* (din utilizarea scolastică) tind să se unifice într-un termen cu semnificaţie stilistică. Astfel, conceptul de *B* îşi găseşte firul unei dezvoltări organice. Termenul este reabilitat şi impus în istoria artelor prin J. Burckhardt în 1855, pentru a desemna arhitectura de decadenţă a Renaşterii superioare şi H. Wölfflin în 1888. Acesta, în renumita sa lucrare *Renaissance*

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 4, p. 599—611, Bucureşti, 1973

und Barock, folosește pentru prima oară în literatură *B*, propunînd o opoziție stilistică între *Orlando furioso* (1516) de Ariosto (Renaștere) și *Ierusalimul eliberat* (1584) de Tasso (Baroc). În *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915), pentru a distinge sistematic stilurile Renașterii și *B* stabilește patru categorii de opoziție : forma *închisă* și *deschisă*, *liniară și picturală*, *clară și obscură*, *plană și profundă*. Acestea au avut nu numai o circulație în istoria artelor, ci au fost aplicate direct literaturii. Contribuțiile numeroase pe marginea categoriilor lui Wölfflin arată dificultatea și confuziile create prin transferul categoriilor de stil din istoria artelor la literatură.

1. Ca sistematizare istorică, *B* desemnează stilul care a dominat literatura europeană cu aproximație între 1580 și 1680, desemnînd totodată o civilizație omogenă barocă în istoria culturii, artei și literaturilor naționale de la Atlantic, Europa centrală și aria slavă, odată cu declinul Renașterii, pînă la clasicism. Istoria literară a *B* este studiată în strînsă determinare cu istoria societății feudale și clericale, cu puternică influență în Italia, Spania, Franța, Olanda, Germania.

În Spania „baroc-ul" este concurat de un termen mai vechi, „siglo de oro". Dar marii scriitori ai secolului — Cervantes, Lope de Vega, Quevedo, sînt analizați ca scriitori baroci. Gongora este considerat ca extrema stilului *B*. (*v. gongorism*). *B*. spaniol a făcut obiectul unor memorabile studii ce marchează totodată și progresul mondial al hispanisticii în ceea ce privește metodologia : ex. Leo Spitzer, E.R. Curtius, Vossler, B. Croce și critica de descendență croceană, pentru care *B*. este o epocă a unor valori pozitive (împotriva interpretării negative a B-ului ca viciu estetic, ca decadență artistică). Spania (în cele două tradiții — cultă și populară) și Italia sînt centrele de difuzare europeană a *B*. ca *forma mentis* ex. : poezia ermetică și critică legată de aceasta, care reactualizează *gongorismul* (*v.*), *secentismul* (*v.*), sec. XVIII francez al poeților prețioși.

Caracterul istoriografic fundamental care distinge net critica spaniolă se referă la faptul că *B*. e acceptat și interpretat sub raportul contemporaneității. Gongora este descoperit ca mentor spiritual al generației de la '25. Damaso Alonso în *Góngora y la literatura contemporanéa* face o apropiere între epoca lui Gongora și evoluția gustului marcat de Mallarmé și poezia ermetică. Gongorismul, barochismul și poezia pură sînt identificate ca momente istorice, proprii naturii eterne a poeziei spaniole. Pericolele interpretării lui D. Alonso sînt : anistorismul distincțiilor, excesul de contemporanizare prin trecerea violentă de la 1600 la 1900 fără medierea romantică și simbolistă.

Pentru literatura italiană Wölffin în opera citată face distincția între primul baroc reprezentat de Michelangelo, Tasso, Palestrina și al doilea *B*. ilustrat de : Bernini, Borromini, Marino. Critici mai noi restrîng barocul la o generație sau un grup restrîns de inovatori : T. Campanella, G. Bruno (*De l'Infinito Universo e Mondi*), G. Galilei, Marino, Daniello Bartoli (negat de De Sanctis, dar apreciat de Leopardi ca „il Dante de la prosa italiana"). Principalele trăsături stilistice ale literaturii secentiste sînt : dezlănțuirea fanteziei și imaginației, gustul pentru fantastic, fascinația senzuală, exaltarea afrodisiacă a naturii (*v. manierism*), eliberarea de orice fel de reguli (reacția împotriva regulilor aristotelice și vitruviene și

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

a frumuseții ideale reprezentată de Petrarca și Rafael), exprimarea într-o limbă mai elastică și înnoită a noii imagini despre timp și spațiu formată în urma descoperirilor geografice și astronomice. În poezie se cultivă hiperbola și antiteza, echivocurile, jocurile gratuite de limbă. Romanticii italieni: Foscolo, Manzoni, Leopardi vor regăsi în baroc sentimentul liric al fanteziei și eroismul creației sustrasă rațiunii. Tematic, secentismul e asociat și decadentismul secolului XX.

În Franța, studiile sistematice consacrate *B.* au apărut abia după al doilea război mondial, istoricii literari refuzînd să accepte o altă interpretare a secolului XVII, în afara celei clasiciste. Se încearcă pe de o parte o reevaluare a conceptului tradițional de „clasicism" și „le grand siècle", și pe de altă parte o reconsiderare a poeților așa-numiți „prețioși". Astfel, în timpul celui de-al doilea război mondial au apărut mai multe antologii unde poezia *B.* era larg reprezentată și reabilitată, fiind repuși în circulație autori ca: Agrippa d'Aubigné, Jean de Spondem, Du Bois Hus, L. Drelincourt, J.B. Chassignet, Jean Auvray, Malherbe, Saint-Aman, Scaron. Teatrul de la sfîrșitul secolului XVI și de-a lungul secolului XVII, un fel de „teatru al cruzimii" caracterizat prin frecvența scenelor de incesturi, violuri, unde sîngele curge și capetele se rostogolesc, ca în teatrul elizabetan, marcîndu-se parcă o reîntoarcere la drama de la sfîrșitul Evului Mediu, este considerat ca un teatru în stil *B.* Drama pastorală, tragicomedia *Timocrate* de Thomas Corneille și „les pièces à machines" (*Andromède* de P. Corneille), care cultivau efectul scenic vizual, de asemenea opera și baletul sînt genuri cu o afinitate naturală pentru *B.* și care compensează în a doua jumătate a secolului XVII apariția tragediei clasice. Epopeea religioasă proscrisă de Boileau, romanul pastoral al cărui model francez este *L'Astrée*, romanul galant eroic și grotesc (ex. de la Charles Sorel la Scaron) sînt interpretate de asemenea ca literatură *B.* Discuțiile declanșate în jurul *B.* francez au avut ca efect o reevaluare generală a literaturii secolului XVII (și totodată și secolului XVI, pentru caracterizarea căruia termenul de *B.* este utilizat adesea în concurență cu manierism) și totodată o nuanțare și o îmbogățire a interpretării scriitorilor acestui secol, altminteri prea monocord, așa cum era cunoscut prin etalonul reprezentat de Boileau.

Literatura engleză prezintă o dificultate specială — înflorirea tîrzie a Renașterii aproape coexistă ca stil cu începutul *B.* Shakespeare, deși renascentist, era considerat în unele piese manierist (ex.: în *Hamlet*) și în altele *B.* (ex.: în *Furtuna*). Apoi termenul e concurat de extensia termenilor tradiționali — „elizabetan": (perioadă istorico-socială) și, „metafizic" (*v.* poeții metafizici). Utilizarea termenului de *B.* are avantajul că desemnează un mănunchi de calități stilistice. În funcție de acestea Milton, de pildă, e considerat un desăvîrșit poet *B.*, prin abstractizarea pasiunii, prin umanismul său înalt și rece care conduce spre neoclasicism, sau Crashaw ilustrează aspectele mai dulci, mai fantastice și mai feminine ale *B.*, avînd aceeași sensibilitate exagerată și emoții contrastante. Teatrul lui Beaumont, Fletcher și în special Dryden prezintă caracteristici ce concordă cu cele ale artei *B.* în general: preferința pentru tragicomedie (deci forma *deschisă* după categoriile wölffliniene), simțul paradoxului, cultivîndu-se diversificarea acțiunii, lupta dintre virtute și pasiune, contrastul dintre senzualism și spiritualism.

În istoriografia literară germană reevaluarea estetică a *B.* are loc în al doilea deceniu al secolului XX, într-un climat artistic dominat de expresionism, favorabil imaginației și miturilor celor mai îndrăznețe. De aceea termenul va cunoaște o interpretare marcat psihologizantă. Odată cu cartea lui F. Strich, *Die Übertragung des Barockbegriffs von der bildenden Kunst auf die Dichtung* se naște teoria despre *omul B. din Sud — Bild und Kaiserbarock — B.*, figurativ și aulic și *B. din Nord — Wort und Bürgerbarock — B.*, literar și burghez. Literatura *B.* germană a fost influențată de literatura italiană, franceză, engleză, olandeză și de Academiile de lingvistică din aceste țări, unde tinerii își făceau studiile, după care se ocupau cu traducerea acestei noi literaturi. Scriitorii barochiști reprezentativi sînt : Andreas Gryphius, Hofmannswaldau, Grimmelshausen, Angelus Silesius.

2. Barocul ca stil arhetipal. În nomenclatura lui Eugenio D'Ors, curentul *B.* aplicat unei epoci istorice, devine prin transfer și extindere o categorie universală, unică și supranațională. „Eonul" *B.* există materializat în diverse forme istorice ex. : gotic, manierist, romantic etc. Prin absența categoriei istorice și a distincțiilor calitative această metodă rămîne inaplicabilă înțelegerii operelor concrete. Distincția d'orsiană dintre *clasicul etern* (catolic-roman) și *B.* se configurează ca non-artă, ca un viciu estetic, ca păcat uman și universal, încarnat istoric în decadentismul secolului XVII.

Adriana Mitescu

BIOGRAFIE — Prezentare a vieții unei personalități. Aparține pînă la un punct genului istoric, prin rigoarea fundamentării documentare pe care o pretinde expunerea veridică a lucrurilor. Inițial *B* apar concepute ca niște opere educative, cu rostul de a perpetua amintirea unor existențe exemplare. Prima manifestare în materie o găsim în antichitatea greacă, cu *Viețile paralele* de Plutarh. La romani, tradiția deschisă continuă prin Cornelius Nepos (*Despre bărbații iluștri*) și Suetoniu (*Viețile celor doisprezece cezari*). Literatura hagiografică din evul mediu creștin vine să constituie un capitol particular în istoria *B.*, care capătă prin ea, în bună parte, o dimensiune legendară. Epoca Renașterii, prin *Viața lui Dante* de Boccaccio, precum și prin *B.* unor mari artiști datorate lui G. Vasari, aduce un spirit nou, de factură modernă, în modul de tratare. Cu timpul, se observă că tendinței apologetice i se substituie tot mai mult una realistă, de abordare a surselor informative cu discernămînt critic. De la sfîrșitul secolului XVIII încoace, avem de înregistrat o serie de *B.* celebre, începînd cu *Istoria lui Carol al XII-lea* de Voltaire și *Viața lui Samuel Johnson* de Boswell. În secolul nostru, se specializează în formula *B.*, căruia ajung a-i conferi și o valoare beletristică, mai mulți scriitori de prestigiu, ca Romain Rolland (*Beethoven, Michel Angelo, Tolstoi*), André Maurois (*Viața lui Disraeli, Viața lui Byron* ș.a.m.d.), Emil Ludwig (*Napoleon, Goethe, Bismarck* ș.a.m.d.), Stefan Zweig (*Magelan, Maria Stuart, Maria Antoanetta* ș.a.m.d.), și alții. Se semnalează atenției, ca un fenomen de modă, mai ales în epoca dintre cele două războaie mondiale, încercarea de a se face din *B.* roman, urmărindu-se îndestularea

curiozității indiscrete a marelui public pentru aspectele intime ale vieții oamenilor de seamă. Astfel, ia ființă produsul hibrid al *B.* romanțate, în care autorul, mergînd pe intuiții imaginative de romancier, își permite a fabula în marginea datelor cunoscute, ceea ce înseamnă o instaurare a libertății arbitrarului în relatarea adevărului istoric. Viața lui Eminescu, pentru a lua un exemplu de la noi, se întîmplă să fie reconstituită, pe de o parte de G. Călinescu, într-o *B.* de esență strict documentară (*Viața lui Eminescu*), iar pe de alta de Cezar Petrescu, într-o versiune eminamente romanțată (Trilogia *Romanul lui Eminescu*).

Dinu Pillat

BIZANTINISM — Termenul caracterizează stilul, amprentele specifice culturii și artei, modului de viață și mentalității ce s-au constituit în cei circa o mie de ani de existență a imperiului roman de răsărit. Fondarea, în anul 326, de către Constantin cel Mare, a orașului Constantinopol (în continuarea fostei colonii grecești *Byzantion* — de unde și *Bizanț, bizantin* și *B.* și alegerea lui drept capitală a imperiului, a dus la înflorirea acestei culturi, arte, mentalități și mod de viață, cu deosebire în centrul respectiv, dar și în restul imperiului, de unde a iradiat ulterior în mai toate direcțiile lumii cunoscute pe atunci. Fiind o fuziune de Orient și Occident, de clasicitate heleno-romană, de helenism de tip alexandrin și orientalism sirian și arabo-persan, de creștinism și păgînism, spiritul și stilul de cultură bizantină s-au închegat prin absorbirea lor masivă într-un efort de nouă sinteză. Medievală prin structură (e vorba însă de o medievalitate ce se voia opusă celei occidentale, între altele prin aceea că se revendica direct de la Antichitate, semnala de timpuriu elemente caracteristice zorilor Renașterii, se împletea cu izvoare orientale și, într-o măsură, pentru că înțelegea diferit doctrina creștină), deși a dat cîteva mari valori spiritualității omenești și a păstrat și transmis unele din cele anterioare, cultura bizantină a evoluat oarecum oscilatoriu, spre artificiu, formalism și canon rigid, uneori pînă la pulverizarea într-acestea. Ținînd seama, în general, de datele sumare de mai sus, în critica și istoria noastră literară termenul *B.* are trei accepțiuni principale :

1. Una denumește chiar amintita mișcare culturală, filozofică și artistică, mentalitatea formată în cadrul imperiului roman de răsărit sau bizantin de-a lungul existenței acestuia (330—1453), inclusiv influențele ei asupra celorlalte aspecte ale spiritualității omenești. Căci, înălțat cu deosebire pe temeliile clasicității antice (pe care a conservat-o și continuat-o într-un chip amintind întrucîtva de helenismul erudit) și ale creștinismului, *B.* a fost, pe lîngă un mijloc de întreținere și propulsare a fastului cu tentă aristocratică al imperiului ce l-a generat, și o încercare cu multe izbînzi de propulsare—cu accent pe monumental, pe cultul formei — a spiritului său, în raport cu celelalte culturi cu care conviețuia și de infuzare a ideii de stilizare decisă a fenomenelor de artă și cultură, în perspectiva expurgării lor de vitalismul tehnic și a reliefării componentei ascetice, subtilizate, a spiritului. În literatură, destul de profund marcată de religie, a revitalizat sau creat noi forme (rontakionul =imn religios, alcătuit dintr-un mare număr de versuri) și moduri de versificație, a dat opere de

polemică teologică și de hagiografie, cronici și alte scrieri cu caracter istoriografic cu totul remarcabile (spre exemplu, scrierile memorialiste ale Anei Comnena etc.). Literatura de ceremonial, filozofică, juridică (mai ales din timpul lui Justinian și de după el) anecdotică (reabilitată de Procopius), studiul clasicității, cărțile populare, lirica religioasă și cea imnică în general, au fost aproape continuu la mare vază în Bizanț, de unde s-au infuzat în restul lumii ortodoxe, ca și în cea neortodoxă.

Cultura română însăși, îndeosebi cea medievală, se resimte de o atare influență, specialiștii vorbind, cînd se ocupă de literatura patristică, de prelucrările românești ale vieților sfinților, de cărțile populare, de unele opere de artă plastică și muzicală, de arhitectură etc., de un *B.* românesc, adică de o adaptare și dezvoltare a normelor literaturii și artei respective la spiritualitatea autohtonă, de unde acel *Byzance après Byzance*, despre care vorbea Iorga într-o carte cu acest titlu. Căci, într-adevăr, în pictura noastră feudală de cult, de la bisericile și mănăstirile bucovinene și moldovenești, pînă la cele din sudul țării, și iconografia și miniatura mai veche, ori în literatură, începînd cu celebrele *Învățături ale lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, pînă la fabula de tip esopic și la cărți de felul *Alexăndriei* și al celorlalte opere de circulație și influență neogreacă, ori pînă la unele scrieri ale lui Dimitrie Cantemir, se constată un flux continuu de acest fel, preluat și restructurat în limitele coordonatelor noastre spirituale. 2. Al doilea sens al termenului e unul peiorativ, vizînd lipsa de originalitate și personalitate, discuțiile oțioase, intempestive și hazardate, preocupările intelectuale și artistice de nuanță formalistă, pedantă, prin analogie cu disputele religioase ce măcinau Bizanțul, în timp ce turcii îi forțau porțile. Este un epitet ce-i privește și pe cei ieșiți din timpul lor, abstrași excesiv față de contemporaneitate, între limitele unor preocupări lăturalnice, fie ele și de o anume însemnătate. Un astfel de bizantinism este (ca și alexandrinismul) expresia unui gust rafinat, a omului setos de lux, dar atras de decadența și mania virtuozității, împinse pînă la inaptitudinea angajării. Însă raportarea la cultura bizantină se cuvine circumscrisă nuanțat, pentru a nu extrage din ea numai o latură — aceea a decadenței mai accentuate, vizibilă mai ales după „renașterea paleologică" — în vreme ce *B.* în liniile lui generale semnifică una dintre direcțiile mari ale umanismului posterior clasicității antice, al cărei spirit l-a cultivat și transmis lumii moderne. 3. În sfîrșit, cel de-al treilea sens privește un moment recent din cultura noastră, cînd o seamă de poeți ca Adrian Maniu, Ion Pillat, Vasile Voiculescu, ori artiști plastici ca Demian încearcă să resuscite unele din aspectele *B.* general și ale celui românesc în special, crezînd a găsi în el una dintre coordonatele fundamentale ale sensibilității noastre. Teoretizat de N. Crainic, ori de Petru Comarnescu și alții, de diferite orientări, el a fost oarecum exacerbat, mai ales prin confluența sa cu *gîndirismul* (*v.*), căutîndu-se unde era și unde nu era cazul hieratism, ascetism și altele asemenea și operîndu-se nu o dată transferuri și raportări relativ mecanice la modelele bizantine. Căci una dintre caracteristicile *B.* este dată de voința și capacitatea de a produce și de a impune felurite modele și canoane juridice, literare, iconografice, arhitecturale etc.).

George Muntean

BURLESC — (ital. *burlesco* ; de la *burlare*, a glumi, a-și bate joc, format din *burla*, farsă). Se spune despre o compoziție de un comic *buf* (*v.*), ce merge uneori pînă la vulgaritate și care derivă din imitarea exagerată, la modul caricatural, a unor acțiuni sau lucrări serioase, din luarea în rîs a celor mai pure frumuseți și a personajelor celor mai nobile și eroice. Stilul *B.* nu trebuie confundat cu stilul eroi-comic, din *Batracomiomahia*, de pildă, acela folosind procedeele fine și variate ale comicului pentru a depista ridicolul în cadrul eroicului, în timp ce stilul burlesc desființează eroicul și grandiosul prin reducerea acestora la proporțiile comune, banale și prin utilizarea excesivă a glumei groase și a unui limbaj foarte transparent. Stilul *B.* s-a manifestat în toate artele, dar literatura este aceea care l-a cultivat în mod strălucit și semnificativ. Cunoscut încă din antichitate — Seneca scrie o istorioară facețioasă la moartea împăratului Claudiu, *Apokolokyntosis* (Primirea printre dovleci), și din Evul Mediu prin compozițiile poetice burlești (cîntecele goliardice, farsele), *B.* nu se constituie ca expresie literară individuală decît în sec. XVI—XVII în Italia prin Francesco Berni, Cavalerul Marino și Caporali (o variantă este și poezia *macaronică* (*v.*), reprezentată de Teofilo Folengo), în Spania prin Quevedo, apoi în Franța prin Sarrazin și mai ales prin Scaroon cu al său *Virgil travesti*, care a rămas operă celebră a genului. Și mai rezistent și răspîndit pare să fi fost teatrul *B.*, izvorît din *commedia dell'arte* italiană, caracterizat prin același comic exagerat, gen de teatru care a pătruns și la noi în sec. XIX. Elemente *B.*, de mai mică sau mai mare importanță, pot fi observate în comediile și vodevilurile lui Alecsandri (unele cuplete ale Coanei Chirița), iar mai tîrziu în spectacolele de revistă, în care bufoneria devine adesea trivială. Stilul *B.* avea să cunoască un alt destin în cadrul artei moderne, dînd expresie unei atitudini lucide, intelectuale ironice, de mare finețe și rafinament. Noutatea e de semnalat în artele plastice dar și în poezie (dadaism, suprarealism) și în teatru. Astfel Jules Laforgue în volumul *Moralités legendaires* (1887) se oprește asupra unor legende și tradiții, personaje literare și credințe religioase, pe care le interpretează la modul capricios fantezist, dizolvîndu-le aureola, idealitatea și reducîndu-i pe Hamlet, Lohengrin, Salomeea, la o banală existență cotidiană. Poezia *B.* trece acum într-o subtilă *parodie* (*v.*). Satiră incisivă a înrăitului spirit burghez, poltron, megaloman și sălbatic pînă la absurd este *B.* întruchipat de A. Jarry în celebrul *Ubu Roi* (1888). Aici nu mai e vorba de gluma improvizată și de expresia trivială ca să provoace rîsul facil, ci de folosirea unui limbaj incendiar, care ne apare și azi aproape deconcertant. Urmărindu-și scopul contestatar dar și „pour épater le bourgeois", eroii conversează în mod obișnuit grosolan și licențios. Literatura de avangardă românească ne dezvăluie și ea un *B.* al absurdului, provenind din asocierea automată a unor elemente disparate și contradictorii, ca la Urmuz : „Într-una din zile, Grummer, fără a anunța pe Algazy, luă roaba și porni singur în căutare de cîrpe și arșice, dar la înapoiere, găsind din întîmplare și cîteva resturi de poame, se prefăcu bolnav și sub plapumă le mîncă singur pe furiș" (Urmuz — *Algazy & Grummer*)

Al. Săndulescu

COMEDIE — Piesă de teatru în care sînt înfățișate personaje, caractere, moravuri sociale etc. într-un chip în care să stîrnească veselie sau să ridiculizeze, avînd totdeauna un sfîrșit fericit (spre deosebire de *tragedie* (*v.*)) și deseori și un sens moralizator — „castigat ridendo mores" (din grec. *Kômos* „petrecere" și *ôdé* „odă"). Născută, după Aristotel (*Poetica*, IV), din imnurile falice în cinstea lui Dyonisos, la dorieni, în Peloponez, la Megara, cu Susarion — care o consideră venită de la țară —, comedia trece în Atica, și mai ales în Sicilia, unde Epicharm îi dă o reală strălucire, dar se dezvoltă totuși cu adevărat la Atena ; cunoscînd trei etape distincte : *veche*, începînd către 480 î.e.n. (Chionides, Crates, Cratinos, Eupolis, Aristofan) utilizează numele reale ale unor cetățeni atenieni, fiind violentă și grosolană ; *medie*, suprimînd elementul liric, care era *corul* (*v.*), cuprinde uneori și subiecte mitologice, fără ca numele personajelor să mai fie cele de stare civilă (Aristofan, Eubul, Alexis) ; *C. nouă*, sub Alexandru și urmașii lui (prin Menandru, Philemon, Diphil), folosește personaje imaginare, tinzînd spre subtilitatea surprinderii unor moravuri, tipuri și caractere contemporane (fiul, curtezana, sclava, parazitul etc.). Romanii (Plaut, Terențiu ș.a.) vor imita comedia nouă greacă, încercînd o localizare a subiectelor și personajelor, în *comedia palliata*, iar mai apoi în *comedia togata*. În Evul Mediu, *C.* nu mai este decît o imitație, mai palidă sau mai reușită, a diverselor comedii antice, îndeosebi ale lui Plaut, Terențiu sau ia o formă mai succintă în cadrul unor *farse*, *moralități* etc. în totalitatea lor necomice. Originalitatea comediei va renaște abia prin verva cam licențioasă a unui Aretino, prin personalitatea lui Machiaveli (*Mătrăguna*) — în Italia ; prin respirația populară din farsele unui Castillejos, prin seriozitatea tratării temelor unor Lope de Ruedo și Juan de la Cueva — în Spania ; prin fantezia acțiunii teatrale a unor Rotrou, Scarron, Cyrano de Bergerac — în Franța ; prin ruperea oricăror canoane, prin universalitatea lui Shakespeare și Ben Jonson — în Anglia ; prin puterea creatoare a unui Hans Sachs în Germania. *C.* a fost dusă la desăvîrșire de Molière, care, bazat pe arta teatrală a lui Corneille și a altora, a depășit situația-farsă, prin subtila critică de moravuri și, mai ales, prin realizarea unor caractere general-umane (avarul, mizantropul etc.). În sec. XVIII, cunoaște un mare succes *commedia dell'arte*, gen de teatru ieșit din comedia populară italiană și dialectală a unor G. B. de la Porta, Strascino, Ruzzante, Calmo ș.a., care cultivă mult improvizația actorului întruchipînd un tip uman distinct (bătrînul îndrăgostit, servitorul isteț, pupila naivă etc. cu nume consacrate : Pantalone, Arlechino, Pulcinela etc.) pe schema unei acțiuni prestabilite (ca un *scenariu*). Continuată, în alt fel, de piesele fanteziste ale lui Carlo Gozzi, susținută de mulți autori, commedia dell'arte va fi umbrită abia de personalitatea lui Carlo Goldoni, care va reuși să reinstaureze autoritatea textului scris. În sec. XVII, *comedia* denumește în Franța orice piesă de teatru, spectacol, și chiar teatrul în întregimea sa (Comedia franceză). De unde și sensul de *comedian* dat actorului în general (cf. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*), ca și înțelesul de „netragic" dat cuvîntului în titluri ca *Divina Comedie*, *Comedia umană* etc. Romantismul, care va pretinde desființarea granițelor între genuri și amestecul sentimentelor, va contopi comedia cu tragedia în dramă, numind toate operele dramatice — piese (V. Hugo, Dumas-fils, Augier, Sardou ș.a.). Epoca modernă încearcă o

nouă combinație între comedie și tragedie, înfățișînd viața sub aspectul comediei, dar avînd un substrat și un sens profund tragic (E. Ionescu ș.a.). În milenara sa istorie, comedia cunoaște o multitudine de specii : de caractere, de moravuri, de intrigă (de situație), de capă și spadă, istorică, lacrimogenă (dramatică), pastorală, feerie, vodevil (cu cuplete cîntate), farsă, scheci etc. În literatura română comedia se naște din farsă și vodevil, cultivate de trupele unor Mille, Costache Caragiali ș.a., prin talentul lui Vasile Alecsandri (îndeosebi ciclul *Chiriței*), trecînd și printr-o specie de comedie a limbajului (C. Facca, *Franțuzitele*, B. P. Hasdeu, *Trei Crai*), pentru a atinge desăvîrșirea la I. L. Caragiale (*O scrisoare pierdută*, *O noapte furtunoasă*). Alți autori români care au scris comedii notabile sînt : M. Sorbul (*Patima roșie* — comedie tragică), Victor Eftimiu (*Omul care a văzut moartea* — de factură pirandelliană), Victor Ion Popa (comedii provinciale triste), G. M. Zamfirescu (comedii întunecate de la mahala), G. Ciprian (*Omul cu mîrțoaga*), Tudor Mușatescu (*Titanic Vals*), Mihail Sebastian (*C.* de un tragic cotidian), Aurel Baranga (*C.* de moravuri).

Marcel Duță

CONSTRUCTIVISM — Orientare estetică ivită la începutul secolului XX (moment de apogeu în anii 20) și caracterizată prin tendința de a apropia cît mai mult arta de patosul construcțiilor industriale. Respingînd orice decorativism nemotivat din punct de vedere funcțional, *C.* pledau pentru o cît mai accentuată schematizare, abstractizare, matematizare și chiar mecanizare a limbajului artistic. Fără a lăsa urme vizibile în alte arte, *C.* s-a dovedit a fi creator de stil în domeniul arhitecturii, unde s-a implatant organic pe terenul prielnic al cuceririlor tehnicii moderne. Opera arhitectului francez Le Corbusier a dat curentului autoritate. În țara noastră, în atmosfera generală a interesului manifestat pentru curentele artistice noi și de avangardă de către o parte a opiniei publice literare în primul deceniu de după primul război mondial, *C.* a fost lansat de revista „Contimporanul", cu contribuția directă a lui Ion Vinea. Dealtfel și „Punct", de sub conducerea lui Scarlat Calimachi, se subintitula „revistă de artă constructivă internațională". Pentru Ion Vinea superioritatea *C.* ar consta în aceea că prin geometrizare el a conferit artei un statut superior frumosului natural. Totodată, „pentru întîia oară mișcarea literară și artistică românească a fost pusă în același plan cu o mișcare analogă universală și integrată în această mișcare". Totuși, în creație, constructivismul a condus la rezultate notabile doar în domeniul artelor plastice. După cum observă și G. Călinescu, de un curent literar *C.* nu poate fi vorba. Cele cîteva „picto-poezii" ce au apărut sub această firmă reprezintă mai degrabă un amestec de futurism și suprarealism. Un curent literar *C.* de sine stătător s-a constituit doar în cadrul literaturii sovietice, în atmosfera de fervoare a experimentărilor avangardiste din anii 20. Cu antecedente în poezia lui Maiakovski, în proza de început a lui Ilya Ehrenburg și în teatrul lui Meierhold, *C.* s-a desprins de „arta de stînga" spre sfîrșitul anului 1923, adepții săi fondînd în 1924 *Centrul literar al constructiviștilor*, în care s-au afirmat poeții I. Selvinski, V. Lugovskoi,

E. Bagrițki, criticul K. Zelinski (teoreticianul grupului), Vera Inber ș.a. „Centrul" a ființat pînă în 1930. *C.* s-au autoproclamat „un curent organizator și raționalizator al literaturii", care opune futurismului „destructiv" din anii comunismului de război „un punct de vedere constructiv" (culegerea *Gosplan literaturî* — „Planul de stat al literaturii") și se considerau inițiatori a unui fel de „occidentalism sovietic". O culegere programatică ei au intitulat-o chiar sfidător *Business*. În domeniul formei, constructiviștii pledau pentru o economie maximă a mijloacelor de expresie, pentru geometrizarea limbajului, pentru concentrarea subiectului prin „selecția localizatoare" a elementelor de compoziție, atmosferă, limbă. Pe de altă parte, poeții *C.* experimentau interferența dintre genuri și specii susceptibile de a da un echivalent artistic ritmului tehnico-constructiv al vremii. Dintre participanții grupului, numai I. Selvinski a rămas credincios experiențelor din tinerețe.

Mihai Novicov

COR — În greaca veche, la început *choros* însemna dansul executat de mai multe persoane (și, în mod obișnuit, însoțit de cîntece). Sensul acesta s-a păstrat mai bine în lirica elină, numită *corală* (Simonide, Bacchylides, Pindar), anterioară corurilor din tragedii. La ceremoniile străvechi ale elinilor, un număr de persoane dansau și *cîntau împreună* — potrivit unor reguli predeterminate. *C.* tragic, primitiv, alcătuia întreg spectacolul dramatic. Obîrșia lui, după toate probabilitățile, este în veacul VIII î.e.n. Din *C.* s-au desprins actorii : la început unul și apoi (datorită lui Eschil) un al doilea, pentru ca — în cele din urmă, prin reforma lui Sofocle — să fie introdus și un al treilea (*v. deuteragonist* și *tritagonist*) *C.* înrîurea întreg mersul acțiunii dramatice. El a dat chiar numele tragediei lui Sofocle, *Trahinienele*. Sub influența tragediilor lui Seneca îndeosebi, s-a folosit *C.* și în teatrul modern, începînd cu Renașterea. Pe lîngă *Athalie* a lui Racine, putem cita clasicul exemplu al lui Schiller *Brant von Messina*. În 1935, T. S. Eliot folosește *C.* în *Omorul din catedrală*, pentru a reda suflul antic dramei moderne. Brecht recurge, de asemenea, la *C.* Cel mai reprezentativ dans al românilor — *hora* —, rezultantă a unor influențe traco-eline, după R. Vulcănescu (*Fenomenul horal*, 1944), conferă „povățuitorului" rolul sacerdotal al *C.* antic.

Radu Hîncu

CRITICA — *C.* literară (spre deosebire de alte modalități ale actului critic exercitat în sfera morală, social-politică, în domeniul artelor plastice, muzicii, cinematografiei etc.) este o activitate aplicată la opera literară pe care o analizează, o comentează, o caracterizează și o valorifică, înainte de toate, sub unghi artistic (de la lat. *criticus* = critic, derivat din grec. *kritikos* = în stare de a judeca, de a decide, sub forma substantivată, *kritiké*, întîlnit la Platon și alții, cu sensul : arta judecății, termenul fiind, la rîndul său, un derivat al verbului *krinein* = a judeca). În

strînsă relație cu *teoria literară* (*v.*) ca studiu al principiilor și criteriilor literaturii, și cu *istoria literară* (*v.*) care cercetează literatura sub unghiul dezvoltării ei istorice, *C.* descoperă structura operei literare, definind-o în esența ei, elucidează intenționalitatea ei originară, sensul și semnificațiile ei. Ea integrează opera într-un sistem de relații cu alte opere (ale aceluiași autor, din epoca apariției, din diverse epoci), stabilește condiționări diverse ale ei, cadrul ei de referință, reconstituind-o ca pe un univers. Prin exercițiul discernămîntului critic, al sensibilității estetice, al judecății de valoare, prin aplicarea unor criterii specifice, *C.* apreciază opera sub unghi axiologic, descoperă valorile și scăderile ei. Funcțiile criticii au variat în cursul timpului după rolul predominant pe care l-au jucat una sau alta dintre demersurile ei. Dacă termenul e semnalat pentru întîia oară la Scaliger în 1580, o activitate critică apare odată cu creația literară. Din antichitate pînă în timpul Renașterii nu există limite precise între *C.* și *artă poetică* (*v.*). Astfel, elemente de *C.* literară întîlnim în texte precum dialogul *Ion* al lui Platon (reflexii despre *Iliada* lui Homer), *Poetica* lui Aristotel, *Tratatul despre sublim* etc. Cu adevărat însă, umanismul renascentist și, mai tîrziu, clasicismul modern, francez, englez, german oferă condițiile optime unor preocupări critice specifice (Scaliger, *Hypercriticus* ; artele poetice : Du Bellay, Boileau, prefața unor opere poetice : Hofmannswaldau, Chr. Gryphius ; satira pe teme literare : Schupp, Lauremberg, Chr. Weise). În secolul XVIII obiectivele, metodele și funcțiile criticii se diversifică, conștiința critică dobîndește o acuitate nouă, trecînd prin criza care opune „anticii și modernii", doctrina și creația clasică și cea preromantică (Pope, *Essay on Criticism*, 1711, Gottsched, *Critische Dichtkunst*, 1730, Nicolai, *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste*, *1759*), apoi lucrările lui Diderot, Lessing, Hamann, Herder, ale elveților Bodmer și Breitinger, austriacului Voss, ale lui Schubert, Lenz, Goethe, Schiller (*Despre poezia lui Bürger*). În sec. XIX, critica romantică (frații Schlegel, Tieck, Görres, Eichendorff etc.), postromantică (Baudelaire, Matthew Arnold etc.), ca și „școala naturală" (*v.*) sau democrat-revoluționară rusă (Bielinski, Cernîșevski, Dobroliubov, Pisarev), constituie preambulul criticii moderne care își revendică autonomia, devenind — o dată cu marile conștiințe critice din jumătatea a doua a secolului, prin asimilarea unor metode științifice — o disciplină cu un statut propriu (Sainte-Beuve, Taine, Francesco de Sanctis, Ruskin etc.). În urma crizei care a afectat atît literatura cît și critica și teoria literară, în ultimele decenii ale sec. XIX și primele decenii ale sec. XX, se conturează două direcții esențiale în *C.* contemporană : prima declară inutilă o analiză metodică, considerînd opera drept o entitate care nu se revelează decît parțial intuiției critice. Astfel, urmîndu-i pe criticii impresioniști și pe Croce, unii critici (de ex. Gaëtan Picon) atribuie *C.* unicul rol al sugerării inefabilului creației literare ; a doua direcție, mult mai importantă, consideră *C.* sub specia unei cunoașteri sistematice, științifice, considerînd opera literară drept un dat cognoscibil, reductibil prin diverse metode de cunoaștere rațională. Astfel, după perspectiva filozofică și metodologic aplicată, se pot distinge o serie de curente și școli în *C.* contemporană precum : *C.* marxistă (Plehanov, Lunacearski, Lukacs György, Ernst Fischer, Gaetano Dalla Volpe, Carlo Salinari, Lucien Goldmann etc.), *C.* de orientare structuralistă (formaliștii ruși : B. V. Toma-

șevski, B. Eichenbaum, O. Brik, V. Șklovski, R. Jakobson ; J. A. Richards, unii reprezentanți ai *neocriticism-ului* american ; R. Barthes, S. Doubrovsky, grupul de la *Tel Quel* în Franța etc.) ; *C.* psihanalitică (Bachelard, F. Clark, Prescott etc.), precum și curentele pe care R. Wellek în *Conceptele criticii* le denumește : a) de orientare lingvistică (Vossler, Spitzer, Auerbach, Damaso Alonso, Empson, Cleanth Brooks) ; b) antropologică și mitică (Wilson Knight, M. Botkin, Northrop Frye ; c) existențialistă (J. P. Sartre, G. Poulet, M. Blanchot). Tendințele și modalitățile de *C.* eclectică n-au lipsit (Thibaudet, M. Raymond, A. Béguin etc.), precum și personalitățile care au exercitat o dată cu activitatea lor de creație literară, magisteriul critic (P. Valéry, T. S. Eliot, Ezra Pound etc.). *C.* românească numără printre principalii ei reprezentanți pe T. Maiorescu, C. Dobrogeanu-Gherea, N. Iorga, Ilarie Chendi, G. Ibrăileanu, O. Densusianu, M. Dragomirescu, D. Caracostea, P. Zarifopol, E. Lovinescu, P. Constantinescu, T. Vianu, Perpessicius, M. Ralea, Ș. Cioculescu, Vl. Streinu, G. Călinescu. *C.* fiind mai presus de orice un mod de lectură avertizat și de interpretare valorizatoare a creației literare, ea își comunică rezultatele sub formele diverse ale discursului critic : *glosă* (*v.*), *scholie* (*v.*), *comentar* (*v.*), *recenzie* (*v.*), *cronică* (*v.*), *eseu* (*v.*), *monografie* (*v.*) etc. Aceste modalități ale criticii, ca și feluritele metode pe care le aplică, presupun : a) disponibilitatea operei, caracterul ei în permanență „deschis" la interpretare ; b) pluralitatea perspectivelor posibile asupra operei ; c) comunicabilitatea impresiilor, intuițiilor și concluziilor conceptuale ale criticii. Ca mod de comunicare, deci ca act social, *C.* îndeplinește următoarele funcții : 1. *Funcția teoretică* — observațiile și analizele critice devin termenul unor considerații asupra fenomenelor literare. 2. *Funcție practică* — chiar și atunci cînd nu-și atribuie un rol normativ, cînd nu-și arogă (cum a făcut adeseori) o funcție directoare, *C.* constituie un ferment al creației literare, adeseori un ghid în practica scrisului ; ea oferă creatorilor modele indirecte, avertizează și formează. 3. *Funcție socială* — *C.* contribuie la formarea și educarea opiniei și a gustului public, îndeplinind conștient ori nu au rol pedagogic.

Nicolae Balotă

CAPODOPERA — 1. Într-un sens comun indică lucrarea perfectă, culmea creației, în domeniul artei, iar prin extindere în orice alt domeniu (din italienescul — *Capo d'opera*). Dar la origine, direcția semantică era opusă celei actuale. În evul mediu, termenul se folosea în corporațiile meșteșugărești și denumea lucrarea capitală pe care trebuia s-o prezinte un meseriaș în fața juraților pentru a primi titlul și drepturile de meșter. De aici a intrat în terminologia estetică, primind o semnificație dominantă și de unde, acum, se aplică rar și cu indulgență operelor din domenii exogene artei. 2. Primește o semnificație specială în estetica lui Mihail Dragomirescu și se transformă în categoria fundamentală a sistemului său. Teoreticianul integralismului filozofic împarte fenomenele în trei categorii : fizice, psihice și psihofizice. Din îmbinarea fenomenelor fizice cu cele psihice rezultă fenomenul psihofizic ; acesta nu e altceva decît opera de artă, *C.* definită ca „prelungirea fondului sufletesc în materie". Așadar,

C. formează o a treia realitate de fenomene, alături de realitatea fizică și psihică. Dar *C.* este singurul reprezentant al frumosului. Așa, Mihail Dragomirescu exclude frumosul natural. *C.* „cuprinde ca într-un microcosmos toate elementele esențiale ale sufletului" : intelectual, afectiv, energetic. Uniunea s-ar produce, crede el, prin intervenția elementului mistic. De aceea, structura *C.* devine fundamental inexplicabilă. Ea se constituie ca un prototip, ca o specie din care miile de receptori percep fiecare ceva, fără s-o epuizeze vreodată. Înălțată deasupra condiției individuale, *C.* se ridică și deasupra semnificației istorice. Ea întruchipează sufletul esențial sau, cum spune în altă lucrare (*Integralismul*), „sinceritatea impersonală", „logica simțirii". M. Dragomirescu respingea categoric definiția istorică a operei, elementul biografic sau pe cel al „rasei". Personalitatea artistică și personalitatea omenească nu se confundă. De aceea, cu cunoscuta-i rigiditate, esteticianul român ironizează concepția unor Sainte-Beuve, Taine, Hennequin, Gherea, care se numise pînă la el științifică. Dar propune, la rîndul lui, o „știință a literaturii" și dă acest titlu lucrării sale fundamentale, apărută într-un volum (1926) și extinsă la 4 volume în versiunea franceză din 1928—1938, aceasta de mare succes. „Știința literaturii" este știința *C.* Această știință începe abia acolo unde istoria încetează. De aceea, are nevoie de o „propedeutică", rol ce-l îndeplinește estetica. Estetica întreprinde o acțiune de disociere și selectare a capodoperelor din masa lucrărilor obișnuite. Apoi misiunea ei încetează. Intră acum în funcție știința literaturii, care-și propune o clasificare a *C.* așa cum procedează botanica și zoologia cu speciile naturale. Rezultă un conspect general al literaturii universale, indiferent de epocă și națiuni. Teoria C. comportă diferite corectări, dar istoric, are merite incontestabile.

Marian Vasile

Semnificaţia modernă a poemului

DE

Marin Bucur

Poemul, nediferenţiat pînă la romanticii şi modernii secolului trecut şi al celui contemporan decît de profesionişti, a apărut, îndeosebi de la Hölderlin şi Rilke, Mallarmé şi Lautréamont, nu cu un gen aparte ci ca o realitate poetică nouă, o formă de participare a artistului la dialogul şi la disputa sa cu absolutul. „Un alt suflu", un zbor nou spre necunoscut îşi vor găsi în poem realitatea şi putinţa unei realizări maxime de comunicabilitate. Poemul ajunge să se identifice cu neliniştea creatoare a artistului. Din gen devine *Cînt*. Poemul semnifică acum însăşi poezia. Arta se concentrează într-un *Cuvînt*, într-o ipostază de contemplaţie şi de visare, de participare la viaţă şi la moarte în univers. Poemul devine stare interioară a artistului, „arderea sa" adîncă, invizibilă, imponderabilă de comuniune cosmică şi de confluenţă între regnuri şi între fenomene. Nimic altceva, în afara poemului, nu putea satisface poetului modern dorinţa sa de integrare cosmică şi de eliberare într-un spaţiu şi timp al frumosului şi al purului. „Drumul către el însuşi", ca o cale în afara sa, de identificare a eului printr-un proces de anonimizare a vocii, a condus la poem, după întîlnirea cu Orfeu. Toată poezia modernă, indiferent de şcoala literară căreia i-a aparţinut sau a vrut să-i aparţină, şi-a regăsit sensul mare de existenţă în refondarea şi reînălţarea mesajului orfic. Poemul a devenit o entitate a sufletului, o alcătuire de real şi mister, de intimitate şi de straniu, moment originar şi certitudine, iluzie şi cădere icariană. Aspiraţia spre absolut a aflat acum un mod de trăire tainică, ca într-o singurătate de codru „Prelungirea cuvîntului" dincolo de noi, în eternitatea din jur ca semn al „poetului etern, care nu moare niciodată, ci rămîne în lume" trece prin acest *moment* al „adevărului poetic".

Poemul este totul, supremul stadiu al contemplării lirice. Regăsirea de sine a poeziei era pentru avangardiştii români în universul poemului. Prin ei se va iniţia ceremonia, cultul şi mistica poemului. Folosind un joc de cuvinte, Ilarie Voronca saluta redescoperirea poemului prin însuşi poemul :

„Poemul sparge ferestrele poemului. Poemul se plimbă sub unghia roză a norilor. Poemul inundă ograda inimii. Poemul : ce flux-reflux

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 4, p. 613–619, Bucureşti, 1973

pentru această amiază a iubirii" („*Poeme în aer liber*" *de Stephan Roll*, „Unu", an. II, 1929, nr. 13).

Într-adevăr, nu era vorba de o teoretizare insolită asupra poemului. Partizanii mişcării de la „Unu" sau de la „Contimporanul" transcriau în limbajul lor extatic o stare de beatitudine şi de graţie dobîndită prin această oficiere. Exploratori de nou şi inamici ai regiilor şi trucurilor lirice, avangardiştii români descoperă în poem sursa autentică de poezie. Căutînd o eliberare a fiorului poetic de convenienţele poeticelor demodate şi voind să salveze poezia de corvoada şi hărţuiala micilor şi josnicelor îndeletniciri, ei se vor apropia de Rimbaud şi Mallarmé, de Lautréamont şi Jarry. Regăsirea poemului însemna o reidentificare într-un punct absolut a poeziei. Celebrîndu-l, se trăia într-un univers al înaltelor aspiraţii şi al certitudinii spiritului. Neîncrezători şi nemulţumiţi de ceea ce le oferea imediatul şi diurnul, vor dori să-şi satisfacă setea de frumos într-o meta-realitate :

„Sensul lumei reale ne scapă. Dar lumea reală e prea puţină pentru posibilităţile de creaţie şi de invenţie din noi. În fulgerul unei imagini, toate fîntînile universului reînnoite. Pentru dragostea gravării în inelul de crepuscul al versului, sacrificarea pînă şi a confortului de apoi. Singura certitudine : poemul. Singura cuminicătură : poemul. Luaţi, mîncaţi, acesta este trupul şi sîngele nostru : poemul" (*Ibidem*).

Stephan Roll va reveni cu un eseu *Origina poemului* („Unu", nr. 14), adică un poem poemului ca stare de mistuire curată a conştiinţei şi de taină, moment de contact cu misterul :

„Puritatea, această pată albă a conştiinţei mă nelinişteşte. Peste frunţi păsările căptuşite cu lumini pe pîntece, buclează în zbor aerul. Dintr-o sursă ascunsă, din zumzetul din cer, fîntîna lor vie se amestecă cu apa verde a pădurilor. Ca o amazoană văzută din avion, pe jos, un melc înaintează singur pe alee. În vegetaţia tropicală de nervi rupi carnea şi umplu un coş cu păsări vii".

Prin poem se evocă geneza sacră a poeziei : naşterile, visurile, vecerniile gîndurilor, fiorii, delirul vital. Un poem pentru Ilarie Voronca era închipuit ca o izbucnire temerară, un salt în necunoscut „o trecere din odae în oglindă, din grădină în anotimp". Ca la romanticii germani şi englezi, poemul devine refugiul salvator al artistului. În el se concentrează neliniştea tulburătoare, căutarea înfiorată a necunoscutului, aventura pură a spiritului. Nostalgia poemului este nostalgia noastră de absolut :

„Pentru intrarea în calendarul martirilor trebuie o desăvîrşită lepădare de sine. Cu veşnicia, cu nevăzutul nu se trişează. Un risc, o aventură *totală*. Podurile de refugiu aruncate în aer. Nici o ieşire de incendiu, nici un semnal de alarmă ascuns ca un as de pică sub mînecă. O îndrăzneală şi o uitare pînă la urmă. Numai astfel din dezolarea, din imuabilul care ne înconjoară va scăpăra amnarul poemului şi poate al revelaţiei" (Ilarie Voronca, *A doua venire*, „Unu", II, 1929).

Punctul maxim al artei, centrul ei de absorbţie şi de refracţie se defineşte în perimetrul ideativ al poemului. „Singura morală şi religie [este] a poemului, adică a artei". Prin el se face saltul cosmic în trăirea artistică. Universul poemului, declara B. Fondane „est celui des neiges hautes" (*Poésie pure : de Paul Valéry à Tristan Tzara*. „Unu", III, 1930, nr. 22). Pentru că poezie înseamnă nu turn de fildeş ci înălţime de viaţă,

anulare a biologicului prin creație, a morții prin durata operei. Prin poem se depășește limita organică, deschizîndu-se perspectiva contemplării peste viață și moarte :

„Această trecere dincolo, această translucidere, această *Inspirație*, rezervată într-un compartiment invizibil în realitate numai acelor cîtorva care sparg cu fruntea lor cartonul măruntei existențe, se va împărtăși totuși unanim în suprema înălțare din viață în moarte. Revelația din poemul oricît de hermetic se cuvine tuturor în apoteoza spasmului ultim. Peste poet, în însăși bucuria celor mai intense desfășurări, semnul morții plutește ca steaua conducătoare a magului. E în vorbirea și în mersul lui tulburarea apelor de dincolo și el interceptează perpetuu scînteile și zvonul care pentru nepredestinați au rămas stinse și moarte. În moarte însă este imensa și universala contopire. E trecerea tuturor în poesie" (Ilarie Voronca, *Radiografie*, „Unu", III, nr. 25).

Poemul este limbajul de cristal și înălțime de Olimp în poezie. Nu o limită, ci un ideal de atins, un cult în care se pregătește taina poeziei. Există la poeții moderni sentimentul aflării unei unități de măsură ideală a operei poetice prin poem. Acum se va scrie poezia cu literă mare, ca un element propriu al universului. Omul oferă naturii, natura sa purificată și sublimată în *Poem*. Arta poetică a ajuns, ca în vechile texte ale umanității, la o concentrare de esențe și la un numitor de grad absolut. După expresia lui Ion Barbu, poemul s-ar exprima, poate, prin ceea ce el numește atît de semnificativ, *imnul spiritual*, căci într-adevăr, acesta este chinul de a te apropia „de esențial și permanent". Poemul, la Ion Barbu, revelă condiția *lirismului absolut*. Această definiție este, de altminteri, proprie întregii poezii și teorii poetice moderne. Poemul este sinonim Creației, gestul de opoziție și de concurență al omului, însemnul purității și profunzimii sale. Prin poezie, ca act total al umanului, se va produce izbăvirea de surogatul și marfa literară. Nu printr-un refugiu, ci printr-un efort al minții și al sufletului de a ne *re-cunoaște*, nu în figurativ ci în puncte și linii, în idee. Acolo se poate celebra taina nupțială a Poemului. Vorbind despre poemul său *Uvendenrode*, Ion Barbu îi mărturisea interlocutorului său, Felix Aderca : „O încercare, mereu reluată, de a mă ridica la modul intelectual al Lirei. Faptul poetic inițial : cununa înflorită și Lira. La această puritate aeriană, în care poeții englezi se așază pare-se, toți, urmînd un singur instinct, al Cîntului, vreau să invit poezia noastră. În certitudinea liberă a lirismului omogen, instruind de lucrurile esențiale, delectînd cu viziuni paradisiace ; într-un astfel de lirism, nimic din concurența, încă darwiniană, a formulelor individuale. Glasul ar continua glasul, cum un adevăr pe celălalt : *L'hymne des cœurs spirituels*" (În Ion Barbu, *Poesii*, ediție îngrijită de Romulus Vulpescu, Ed. Albatros, București, 1970). Poemul alcătuit astfel din Cuvînt și nu din vorbe scrise și așezate literar, în conformitate cu recomandările poeticilor și criticilor, este un semn care autentifică o prezență în univers. Demiurgismul poetului se relevă în puterea de a se proiecta pe sine însuși ca unicitate. A călători prin poem spre noi înșine, a ne privi în apele lui ca în cea mai pură oglindă :

„Versul căruia ne închinăm se dovedește a fi o dificilă libertate : lumea purificată pînă a nu mai oglindi decît figura spiritului nostru. Act clar de narcisism.

Desigur, ca tot absolutul : o pură direcţie, un semn al minţii. Dar ceasul adevărat al poeziei trebuie să bată cît mai aproape de acest semn". (*Ibidem*).

Idealul rîvnit de Ion Barbu era poemul mallarmeian, eliberarea totală de naraţiunea lirică, poezia concentrată în idee, al cărui conţinut şi formă se topesc într-o compoziţie cristalină de izvor şi de azur. Cuvîntul redevine Verb. Poezia trăieşte în adîncime, pe undele înalte ale spiritului :

„Ombre magicienne aux symboliques charmes !
Une voix, du passé longue évocation,
Est-ce la mienne prête à l'incantation ?"

Totul este o incantaţie, nu numai aceea a Doicii din *Hérodiate*. O încantaţie pentru descoperirea eului nostru prin poem. El ne relevă întocmai ca oglinda pe care o cîntă eroina lui Mallarmé :

„O miroir !
Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée
Que de fois et pendant des heures, désolée
Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont
Comme des feuilles sous ta glace au trou profond,
Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine,
J'ai de mon rêve épars connu la nudité !

Poemul este starea de veghe pentru a trăi şi a pătrunde misterul, regăsirea în contemplare, transsubstanţierea realităţii în vis şi a visului în realitate. În *Igitur*, poetul se identifică în trăirea letargică a visului, în actul pur al gîndului şi al certitudinii. Prezenţa conştiinţei sale în univers înlătură legile şi convenienţele sale. Neantul se absoarbe în puritate ca într-un recipient. Există *totul* prin poem. Există taina şi misterul cuprinsului şi necuprinsului. Astfel poetul, ca şi Igitur, iese din timp, este aruncat în afară ca dintr-o odaie strîmtă, suferă de „boala idealităţii", absent şi prezent, înfiorat înlăuntrul sufletului său ca înlăuntrul universului, îngrozit de „horoarea acestei eternităţi", proiectat şi detaşat de lucruri, admiţînd *ideea* şi crezînd în necesitatea ei. Prin idee, prin eu, universul poate fi străpuns într-un punct, chiar dacă mai rămîn o infinitate de puncte necunoscute. Poemul devine, astfel, una dintre aceste cunoscute ale poetului cu care îşi confruntă îndoiala şi încrederea, oboseala şi forţa, efemeritatea şi durabilitatea. În noapte, Igitur trăieşte eternitatea. Nu a nopţii, ci a spiritului său. *Versul*, *Poemul*, *Verbul* sînt unul şi acelaşi lucru. Mallarmé credea poezia înălţată la registrul suprem al comunicabilităţii şi al expresiei. După cum îşi amintea Paul Claudel, el visa, revenind la experienţa primară a omenirii, ca „explicaţia" lumii să fie făcută din poezie. *Versul*, adică *Verbul* nu mai au nevoie de adiacenţe. „Adevărul practic" pe care Lautréamont îl arăta ca scopul adevărat al poeziei, era conceput în acelaşi plan mare al existenţei. Poezia „enunţă raporturile care există între primele principii şi adevărurile secundare ale vieţii. Fiecare lucru rămîne în locul său. Misiunea poeziei este grea. Ea nu se amestecă în evenimentele politicii, în felul în care se conduce un popor, nu se referă la perioadele istorice, la loviturile de stat, la regicide, la intrigile de curte. Ea nu vorbeşte de luptele pe care

le angajează omul, în mod aparte, cu el însuși, cu pasiunile sale. Poezia descoperă legile care fac să trăiască politica teoretică, pacea universală, dovezile contrare ale lui Machiaveli, cornetele din care se compun lucrările lui Proudhon, psihologia umanității. Un poet trebuie să fie mai util decît oricare alt cetățean din comunitatea sa. Opera sa este codul diplomaților, al legislatorilor, al instructorilor de tineri. Sîntem departe de Homeri, Virgili, Klopstchi, Camoënsi, de imaginațiile emancipate, de fabricanții de ode, de negustorii de epigrame contra divinității. Revenim la Confucius, la Budha, la Socrate, la Isus Cristos, moraliști care alergau prin sate suferind de foame" (În *Poésies* II).

Concretețea poeziei rezidă în marea ei generalitate, în puterea ei de a se exprima noțional. Ceea ce visa Lautréamont pentru noua poezie, nu era cîtuși de puțin străin de idealul lui Mallarmé. Poeții cei mai detașați, ca și cei mai integrați vieții, vor proslăvi poemul ca un drum al soarelui în artă. Fiind un act suprem al trăirii noastre, finalitatea sa este implicită și nu se mai discută. Poemul se identifică cu viața, direct, mobilizator, sau cu visul, prin care se recreează o ideală realitate. Dar pentru aceasta a trebuit ca întîi de toate cuvîntul să fie curățat de zgura secolelor, reînviorat, făcut *Verb*. Tristan Tzara, depășind experiențele dadaiste, declara a fi voit să repună în uz un limbaj neuzat, „une écriture capable de ne plus mentir" (Hubert Juin), adică limbajul pur pentru poemul *continuu*, neîntrerupt ca și viața, ca și elementele naturii. Sfărîmînd limbajul, Tristan Tzara, ca toți dadaiștii și suprarealiștii, nu declaraseră război *Cuvîntului*, ci vorbelor care deviau arta de la funcția sa primordială. Acestora le sucește gîtul, pentru a ucide retoricile literare. Poemul cel nou trebuia scris după o reevaluare a cuvintelor :

nous avons déplacé les notions et confondu leurs vêtements/avec leurs noms
aveugles sont les mots qui ne savent retrouver que leur/place dès leur naissance
leur rang grammatical dans l'universelle sécurité
bien maigre est le feu que nous crûmes voir couvert en eux/dans nos poumons
et terne est la lueur prédestinée de ce qu'ils disent..."

(*L'Homme approximatif*)

Nevoia de răzuire a cuvîntului de straturile artificiale de poetizare era radicală în optica moderniștilor. Limbajul trebuia ajutat să revină la calitatea sa inițială, cînd nu era decor literar ci conținut și noțiune comunicată și păstrată într-o alcătuire materială comună oamenilor. O nouă scriere, un limbaj rezistent prin soliditatea ideii și nu prin artificiile formei, valoros în sine și nu în adjuvantele inventate de esteticile tradiționaliste din toate timpurile, care să iradieze adevărurile, să le arate în nuditatea lor oamenilor, nu să le mascheze cu metafore și metonimii. Poezia trebuie să ajungă ca în matematică ideile comunicate prin cifre, la *cifre luminoase*, arătate prin arderile de lungă durată ale cuvintelor. Așa se invocă *cuvîntul-viață*, „les paroles filantes", „la chaleur que tisse la parole autour de son noyau le rêve", pentru a face din poem un manifest uman :

sonnez cloches sans raison et nous aussi
les monnaies d'argent mêlées aux fausses monnaies
les débris des fêtes éclatées en rire et en tempête

aux portes desquelles pourraient s'ouvrir les gouffres
les tombes d'air les moulins broyant les os arctiques
ces fêtes qui nous portent les têtes au ciel
et crachent sur muscles la nuit du plomb fondu.

„Strigătul spiritului" din manifestul suprarealist ducea poemul pe o albie a orfismului, reconfigurînd limbajul poetic, nu distrugîndu-l ci refăcîndu-i corzile vocale. La un Robert Desnos, poemul se topește într-o trăire de magician al fenomenelor, într-o transă lirică de comunicare a universului, într-o nostalgie cosmică a poetului, visînd prin cuvinte și tălmăcind ca într-un nesfîrșit vis, poezia. Poemul era o eliberare a poetului : de sine în cuvînt și de cuvînt în vis. Distrugînd sintaxa vechii poetici, reinventînd ordini prin dezordini verbale, suprarealiștii vor păstra poemului fluxul său incantoriu, febra poetică înaltă. Contextînd poetica, reîntăreau regalitatea poemului. Îl vor căuta în alte regnuri, dar nu-l vor ucide. Dimpotrivă, îl vor întrona într-alte universuri :

Acesta-i poemul zilei ce-ncepe în aburul aromitor de șocolată
în țăcănitul monoton al lustragiului uimindu-se văzînd
pe peretele scării urme de gheare lăsate de călătorul nocturn.
Acesta-i poemul care începe cu scăpărături de chibrite spre spaima piramidelor surprinse
și triste de-a nu mai vedea culcat la picioarele lor magnificul la pîndă.
Dar ce era sgomotul acesta ? Numiți-l în timp ce poemul zilei începe, în timp ce femeia
pierdută și sfinxul visează căderi de peisaje.
Nu era nici sgomotul pendulei, nici al pașilor și nici al rîșnițelor de cafea ?
Scara va duce mereu mai-nainte ? Sui-va de-a pururi mai sus ?
Să visăm să acceptăm să visăm acesta-i poemul zilei ce-ncepe.
(*Disperarea soarelui*, traducere de Vasile Nicolescu)

Această stare de magie a visului, de creație, de reînălțare și de cădere, de „mutisme et mutation du verbe", de finit și infinit o va celebra René Char în poemele sale. Starea de liniște dinainte și de după creație, puterea de a dura a spiritului uman în aventura sa nocturnă, în naufragiu, unind neantul cu eternitatea, confundîndu-le, reluîndu-le prin poem ca printr-un tot. Pentru că poemul este cînt, este imn și celebrare. Este odă pentru un Paul Claudel, consumată într-o transă lirică precum la precursorul său Charles Peguy, sau *elogii* ca la celălalt mare contemporan al acestui secol, Saint-John Perse. Spiritul orfic este eliberatorul conștiinței lor însetate de absolut. Căci „a vorbi, spune Maurice Blanchot, înseamnă a celebra, și a celebra înseamnă a glorifica". Pentru că „poemul — și în el poetul — ,înseamnă această intimitate deschisă lumii, expusă fără rezervă ființei, este lumea, lucrurile și ființa fără încetare transformate în interior, este intimitatea acestei transformări, mișcare aparent liniștită și calmă, dar care este cel mai mare pericol, căci cuvîntul atinge atunci intimitatea cea mai profundă ; nu-și impune numai abandonul de la orice siguranță exterioară, ci riscă el însuși, introducîndu-ne în acel punct în care despre ființă nimic nu mai

poate fi spus, făcut, în care totul reîncepe, și în care a muri este o sarcină fără sfîrșit" (În *L'espace littéraire*).

În acest poem la poem și filozofie a condiției poemului modern, se simte un absolut cu care este investit poemul, pentru că poeții au simțit în el o cale spre absolut prin poezie. A proslăvi poemul înseamnă, astfel, o reîncredere în poezie ca forță de a revela universul și de a tălmăci viața în ordinea fenomenală. *Cuvîntul*, ca și *Numărul*, semnifică *Ideea*. Aventura poemului modern este o necesitate umană de poezie și de trăire a tainei vieții și morții prin poezie. Nevoia de poem este nevoia de frumos, de pur și de ideal în artă.

Literatura comparată şi slavistica

În vara anului 1973 s-au ţinut aproape concomitent două importante reuniuni ştiinţifice : între 13—19 august s-au desfăşurat la Montréal-Ottawa (Canada) lucrările celui de-al VII-lea congres al Asociaţiei Internaţionale de literatură comparată, iar între 21—27 august Varşovia a găzduit cel de al VII-lea Congres internaţional al slaviştilor. Coincidenţa e şi nu e întîmplătoare. Ea se va „repeta "probabil peste 15 ani, căci congresele A.I.L.C. se ţin din trei în trei ani, iar congresele internaţionale ale slaviştilor din cinci în cinci.

Oricum ar fi, împrejurarea îndreptăţeşte unele comentarii cu privire la intersecţiile dintre preocupările corespunzătoare celor două domenii ştiinţifice. Spunem „domenii" şi nu „discipline" întrucît nici slavistica, nici literatura comparată nu împlinesc toate condiţiile pentru a fi considerate discipline în sensul propriu al cuvîntului. Slavistica e mai degrabă un complex de discipline înglobînd cercetările de orice natură care privesc popoarele slave — istoria lor, limba, literatura, folclorul, cultura materială şi spirituală în general. Cît priveşte literatura comparată, mai ales în ultimul timp cu greu i se poate recunoaşte un statut de disciplina de sine stătătoare, fiind mai degrabă tot un domeniu vast de cercetări unde se încrucişează cele mai diverse direcţii, preocupări, metode, iniţiative. Nu întîmplător una din temele congresului de la Montréal a fost tocmai relaţia între literatura comparată şi orientările noi în istoria, teoria şi critica literară. După cum vedem, literatura comparată tot mai mult părăseşte ambiţia de a circumscrie un domeniu precis de cercetare proprie şi preferă să mijlocească întîlniri fertile între cele mai diverse tendinţe şi abordări. Ceea ce ne îndeamnă din nou s-o punem în relaţie cu slavistica.

De obiceiu se consideră că slavistica, privită ca un domeniu aparte de cercetare, a trecut în istoria ei prin trei etape. Prima se caracterizează uneori şi ca perioada ei romantică, fiind legată în special de numele savantului ceh I. Dobrovsky, care a acordat principala atenţie începuturilor culturii slave, adică acelui sîmbure spiritual din care a crescut apoi copacul ramificat. Iniţiativele lui Dobrovsky au fost continuate la Viena de slovacul Kopitor, iar în Rusia de A.H. Vostokov. Perioada aşa-zis romantică a slavisticii se caracterizează şi printr-o strînsă legătură dintre preocupările ştiinţifice şi exigenţele mişcării de renaştere naţională, care a cuprins atunci toate popoarele slave din fostul imperiu Habsburgic şi din Balcani. Relevantă în acest sens e şi activitatea de iluminist şi pro-

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 4, p. 621—627, Bucureşti, 1973.

pagator a lui V. Karadžić. Cum însă nu ne-am propus să facem aici o istorie a slavisticii, nu vom cita şi alte nume, ci vom menţiona doar că, în această etapă, slavistica nu se desprinde încă de activitatea de culturalizare în general, reunind într-un efort şi istorici şi lingvişti, şi poeţii şi etnografii etc. Diferenţierea mai netă se va produce în etapa următoare, după 1848.

În 1849, la Viena, ia fiinţă prima catedră de slavistică, în frunte cu cunoscutul slavist Franz Miklosich. Curînd se vor mai crea catedre de slavistică la universităţile din Praga, Berlin, Leipzig, ne mai vorbind de ţările slave, în primul rînd Rusia. Principalele trăsături caracteristice ale acestei a doua etape sînt : pe de o parte o tot mai pronunţată specializare pe discipline înăuntrul slavisticii, iar pe de altă — separarea preocupărilor de istorie, limbă, literatură, cultura naţională din fiecare ţară slavă, de problemele slavisticii generale, care se orientează preponderent spre cercetări comparatiste. Se elaborează gramatici comparate ale limbilor slave, se întreprind în acelaşi scop cercetări ale folclorului, ale limbilor slave, se întreprind cercetări ale folclorului, ale culturii vechi etc. A.N. Pîpin, în Rusia, editează (cu concursul lui V.D. Spasovici) o primă schiţă de istorie generală a literaturilor slave, incluzînd aproape toate literaturile slave existente în Europa.

O a treia etapă în dezvoltarea slavisticii ar putea fi marcată prin aceea că ea devine una din ştiinţele umaniste ale veacului. E însă foarte greu de surprins trecerea de la a doua la a treia etapă. Dacă interesul pentru slavistică în Austria încă de la mijlocul veacului trecut poate fi explicat prin caracterul multinaţional al imperiului Habsburgic, nu se poate spune acelaşi lucru şi despre Germania, deşi şi aici existau — şi trebuiau să fie elucidate — şi anume probleme speciale ale relaţiilor germano-slave şi germano-balto-slave. Însă şcoli de slavistică se creează şi în Franţa şi Anglia, iar ceva mai tîrziu şi în Italia. Totuşi, pînă după cel de-al doilea război mondial toate aceste centre de studii slave nu depăşesc proporţia unor centre de pregătire a unor specialişti, de acelaşi tip, de pildă, ca şi cele de orientalistică sau bizantologie. Deşi în opinia publică din occident încă de la începutul secolului al XIX-lea se născuse interesul pentru unele literaturi slave (în special cea rusă şi polonă), deşi W. Küchelbäcker ţinea prelegeri despre literatura rusă la Paris în ajunul răscoalei decembriştilor din 1825, în pofida rezonanţei pe care o are în Europa cursul ţinut la Collége de France de Mickiewicz, deşi şi în continuare cursuri de literatură rusă ţinute de profesori de la universităţile din Moscova şi Petersburg sînt programate în Italia, Franţa etc. şi se tipăresc chiar primele istorii de literatură rusă, iar spre sfîrşitul veacului apare şi cunoscuta lucrare a lui M. de Vogüé dedicată romanului rus (1886), în universităţi cursurile şi studiile de slavistică arareori depăşesc zona vechimii. Modernizarea slavisticii aparţine ultimelor decenii.

Astăzi slavistica cunoaşte pe toate meridianele globului o extensiune atît de mare, încît e greu de făcut pînă şi un inventar cît de aproximativ al preocupărilor. Ne vom limita deci la menţionarea a cîtorva aspecte foarte generale. În primul rînd catedre de slavistică există azi aproape în toate universităţile lumii. De regulă, ele includ şi studiul limbilor slave moderne şi a literaturilor respective. În special studiul limbii ruse se extinde an de an şi nu doar în universităţi. De bună seamă şi dato-

rită faptului că limba rusă a fost recunoscută ca o limbă de circulaţie universală, studiul ei a fost introdus şi în învăţămîntul mediu aproape în toate ţările Europei şi în Statele Unite ale Americii. În al doilea rînd, în cadrul slavisticii a crescut şi continuă să crească ponderea cercetărilor dedicate culturii moderne a popoarelor slave, în special a literaturii. Cum tocmai acest aspect interesează în legătură cu tema încercării noastre, vom insista ceva mai mult asupra lui. Dar pentru a circumscrie obiectul va trebui să excludem de la bun început acele studii referitoare la literaturile slave, care se produc în cadrul naţional respectiv, adică studiile dedicate literaturii ruse în Rusia, literaturii polone în Polonia etc. Foarte importante ca surse de referinţe, ele aparţin doar tangenţial slavisticii. Urmează ceea ce noi am putea numi „studii specializate" fie în ţările slave, fie în cele neslave. Adică lucrările dedicate unor scriitori slavi, proveniţi din alte ţări de cît ţara de baştină a cercetătorului. După cum se ştie, există o foarte bogată literatură mondială dedicată unor scriitori ca Tolstoi, Turgheniev, Dostoevski, Cehov, Gorki, Mickiewicz, Słowacki, Senkiewicz, Prus, Čapek, Haşek, Şolohov, Esenin, Hristo Botev, Şevcenko şi mulţi alţii. Asemenea lucrări sînt deja într-o anumită proporţie de literatură comparată, în măsura în care un autor dintr-o ţară scriind despre un autor care aparţine unei alte literaturi, inevitabil îl va raporta şi la experienţa literară a propriului popor şi astfel va elabora un sistem, dacă nu multilateral, cel puţin bilateral de referinţe. Ca ilustrare ar putea fi citată orice fel de lucrare de acest gen. În consecinţă, vom prefera ceea ce ne e mai familiar : articolele lui Gherea despre literatura rusă sau studiile lui Duiliu Zamfirescu despre Tolstoi şi unul şi altul — respectînd tema, dovedind erudiţia necesară — o raportează totuşi la realităţile culturale şi literare de la noi şi la sistemul de valori constituit. Deja citatul volum al lui M. de Vogüé, deşi dedicat literaturii ruse, e şi foarte francez în acelaşi timp. Asemenea lucrări devin în ultimii ani din ce în ce mai numeroase şi vor deveni incontestabil şi mai numeroase. Dar e limpede totuşi că deşi interesante din punct de vedere comparatist, ele nu sînt decît în mică măsură, şi tot tangenţial, de literatură comparată.

Propriu-zis de literatură comparată sînt acele lucrări de slavistică prin care se cercetează relaţiile literare de orice natură, fie în spiritul comparatismului clasic, fie într-o perspectivă mai nouă. Dar şi în sfera lor sînt posibile anumite delimitări. Unele lucrări de acest gen sînt prin tema lor interslave. Ele sînt în consecinţă preponderent de slavistică şi doar în al doilea rînd de literatură comparată. Altele au în vedere relaţiile dintre literaturile slave în general, sau o anume literatură slavă şi alte literaturi, mai cu seamă din Apusul Europei. Din acest punct de vedere s-au făcut şi se continuă cercetări de cele mai diverse tipuri ca, de pildă — temele ruseşti în dramaturgia spaniolă sau destinul operei lui Goethe în Rusia. Acestei categorii aparţin şi o serie de lucrări privitoare la relaţiile româno-ruse, elaborate în special în ultimele două decenii, cum ar fi de pildă volumele *Gogol în România* şi *Tolstoi în literatura română* ale Tatianei Nicolescu, interesanta teză de doctorat a lui Gheorghe Barbă *Opera lui Şolohov în România*, părţi din care au şi apărut în revistele de specialitate, ca şi o seamă de studii de mai mică întindere referitoare la relaţiile literare româno-ruse în a doua jumătate a

secolului al XIX-lea, precum şi la receptarea şi circulaţia la noi a operei unor scriitori ca Dostoievski, Cehov, Gorki ş.a. În ultimii ani s-au intensificat şi cercetările dedicate relaţiilor şi consonanţelor dintre literatura română şi alte literaturi slave — polonă, cehă, bulgară etc. Au apărut şi cîteva studii propriu-zis de comparatistică, pe teme ca : Coşbuc şi Nekrasov, Lermontov şi Eminescu, Caragiale şi satiricii ruşi ş.a.

În sfîrşit, cele mai interesante cercetări de slavistică din punct de vedere comparatist sînt cele dedicate unor fenomene mai largi, fie din punct de vedere istoric, fie tipologic. Încă la cel de al IV-lea Congres internaţional ale slaviştilor (Moscova, 1958), cunoscutul slavist ceh J. Dolansky a iniţiat punerea în discuţie a problemei dacă în epoca noastră mai există vreo raţiune să fie menţinută noţiunea ,,literaturile slave", în sensul că ar numi ceva definibil în plan diferenţial în raport cu alte literaturi europene, neslave. De fapt, însă problema nu constă în principal în găsirea unui răspuns categoric — da sau nu? — ci în statornicirea principiului că problemele mai generale ale literaturilor slave se cer a fi studiate prin confruntarea acestor fenomene cu cele analoge din alte literaturi europene. În această perspectivă nouă şi înnoitoare au fost obţinute succese incontestabile. La congresele internaţionale de slavistică de după război au şi fost dezbătute în spiritul corespunzător probleme ca : specificul romantismului în literaturile slave : specificul mişcărilor literare de la începutul secolului al XX-lea, specificul realismului ş.a.. La Congresul de la Varşovia, din nou s-au dezbătut unele probleme ale romantismului, tema ,,barocul în literaturile slave", precum şi diversitatea tendinţelor moderniste de la sfîrşitul secolului XIX şi începutul secolului XX. De bună seamă, nu ne propunem aici să rezumăm şi să apreciem rezultatele tuturor acestor confruntări de opinii. Esenţialul constă în altceva : în lărgirea considerabilă a perspectivei studiilor comparatiste.

Cînd Goethe formula la începutul secolului al XIX-lea cunoscuta lui teză privitoare la împrejurarea că ,,literatura naţională nu mai înseamnă astăzi mare lucru, a sosit timpul literaturii universale (Weltliteratur) şi fiecare trebuie să contribuie la instaurarea epocii ei", de bună seamă că marele poet nu punea în discuţie importanţa în sine a literaturilor naţionale, ci preconiza o nouă optică pentru cercetarea lor. De fapt, Goethe nu făcea decît să evidenţieze o realitate reperată într-un fel şi mai înainte în cartea doamnei de Staël *Despre Germania*. Incontestabil, ascensiunea rapidă a literaturilor naţionale după Renaştere a îngreunat întrucîtva circulaţia valorilor spirituale şi în particular a celor literare din cauza barierelor lingvistice. Dar către începutul secolului al XIX-lea, cel puţin în spaţiul vest european, aceste bariere în mare au fost biruite. S-au creat astfel condiţiile pentru apariţia aşa-numitului occidentalocentrism, care practic reducea literatura europeană şi chiar literatura universală la marele literaturi vest-europene. Baza acestei situaţii noi a fost asigurată prin permanentizarea unui intens şi febril schimb de valori între lumea romanică şi lumea germanică. În acest spaţiu practic nu mai există necunoscute, iar ,,spiritul european" este o realitate constituită şi recunoscută. Însă în afara lui ,,necunoscutele" au persistat şi persistă încă. Pînă şi irupţia literaturii ruse în a doua jumătate a secolului al XIX-lea n-a modificat radical situaţia. Valorile ei proeminente

au fost reperate şi asimilate însă ca valori eterogene, ce exercitau o ciudată atracţie poate tocmai prin „neasemănarea" lor cu spiritul european. Într-un anume sens ele rămîneau exotice. Cu timpul însă devenea din ce în ce mai limpede că „spiritul european" nici nu poate fi considerat ca atare cît timp de la constituirea lui a absentat o jumătate a continentului. După faza apropierii romano-germanice firesc trebuia să urmeze baza apropierii est-vest, indiferent de condiţiile social-istorice şi evenimentele politice, care puteau să favorizeze sau, dimpotrivă, să prejudicieze procesul. Acum, bineînţeles, condiţiile în care el are loc sînt radical deosebite, existenţa în Europa a unor state cu sisteme social-politice deosebite i-a dat un alt conţinut, însă consolidarea principiului coexistenţei paşnice şi mai ales tendinţa spre deschiderea din ultimii ani i-au dat un nou avînt. Dar, repetăm, indiferent de toate aceste condiţiuni, el îşi are originea în chiar vecinătatea culturilor, care, pentru a progresa şi a se îmbogăţi necontenit au nevoie a se cunoaşte reciproc din ce în ce mai substanţial. Cum a declarat-o şeful delegaţiei franceze prof. P. Garde la Congresul internaţional al slaviştilor de la Praga (1968) — azi nu poate fi concepută nici o viziune de ansamblu asupra literaturii europene fără a fi luate în consideraţie literaturile slave şi în primul rînd literatura rusă.

În efortul de împlinire a acestui imperativ istoric se află principalul punct de joncţiune dintre slavistică şi literatura comparată. Dar, după cum o atestă şi discuţiile de la reuniunile slaviştilor şi lucrările din ce în ce mai numeroase, ce se publică în toate ţările, pe acest făgaş se mai află multe obstacole. Trecutul unei îndelungate ignorări, inerţia, cîteodată şi sărăcia informaţiei îşi pun amprenta pe multe demersuri generoase. În ţările slave lucrările dedicate literaturilor slave, scriitorilor reprezentativi şi operelor lor, mai suferă nu arareori de o anumită rectilinitate. Dacă în lucrările programatic comparatiste tendinţa spre implicarea unui sistem de referinţe care să includă deopotrivă şi sursele slave şi cele neslave se face din ce în ce mai simţită, în cele cu caracter naţional referinţele la literaturile vest-europene, la cercetările literare de afară, la punctele de vedere străine, chiar în legătură cu literatura respectivă sînt, de regulă, minime. Pe de altă parte, de aceeaşi impermeabilitate suferă adesea şi lucrările dedicate literaturilor slave în occident, izbitoare cîteodată prin ineleganţa cu care fenomenul studiat e izolat de ambianţa lui firească şi tratat în sine într-o perspectivă adeseori cu totul improprie. Una din cele mai elocvente dovezi o constituie vasta literatură dedicată lui Dostoievski, despre opera căruia se afirmă orice şi oricum, dar, uneori, fără un minim efort măcar de a se lua în consideraţie şi genealogia atît de specific rusească a genialului scriitor, legătura lui organică cu realismul rus ca fenomen al literaturii mondiale. De bună seamă nu avem intenţia să generalizăm. În ţările slave se publică şi lucrări dedicate scriitorilor naţionali cu vaste referinţe la toate literaturile europene. După cum şi printre apariţiile occidentale pot fi citate şi lucrări care atestă o adîncă cunoaştere de către autori a întregii literaturi căreia îi aparţine autorul studiat. Dar deocamdată nu aceste succese izolate interesează, ci problemele nerezolvate, căci numai în raport cu ele ar putea fi, credem noi, mai bine definit locul slavisticii româneşti.

După cum se ştie, acesta din urmă are şi o temă proprie, naţională — cultura slavonă românească şi tocmai de problemele izvorîte de aici, sînt legate începuturile slavisticii româneşti[1], ilustrate în primul rînd prin lucrările savantului Ioan Bogdan şi ale discipolilor săi. Totodată temeliile studiilor comparatiste slavo-române de diverse tipuri (lingvistică, folclor, etnografie) se află în operele lui Hasdeu, Odobescu, Iorga etc. Dar toate aceste contribuţii au doar o foarte firavă legătură cu problema ce face obiectul comentariului de faţă. Avem în vedere, în speţă, contribuţiile posibile ale cercetătorilor români la intensificarea schimburilor de valori dintre diverse literaturi ale continentului nostru. Din acest punct de vedere un exemplu strălucit ni-l oferă Ibrăileanu, al cărui nume nu prea l-am găsit citat atunci cînd se vorbeşte de slavistica românească. Ibrăileanu însă a anticipat în unele studii (în primul rînd în *Analiză şi creaţie*) tocmai acele preocupări ce se află azi la ordinea zilei. *Analiză şi creaţie* e un exemplu de investigaţie literară în care, pentru elucidarea unor probleme generale ale literaturilor europene, sînt implicaţi, în egală măsură, şi scriitorii lumii occidentale şi scriitorii lumii slave. Pilda lui Ibrăileanu ar trebui să fie urmată, întrucît trebuie recunoscut că în raport cu cerinţa schiţată mai sus, puţine literaturi europene sînt tot atît de avantajate ca literatura română. Ţara noastră — cum bine se ştie — nu este nici slavă, nici vest europeană. Dar are legături dintre cele mai strînse şi cu lumea slavă şi cu cea vest-europeană. De lumea slavă ne leagă mai ales istoria, iar în ultima ei etapă şi comunitatea destinului socialist. De lumea occidentală (cea romanică) — înrudirea de limbă şi o veche tradiţie. S-ar părea că toate condiţiile sînt prielnice pentru elaborarea unor lucrări de analiză şi sinteză a fenomenului literar european, în care referinţele la diverse literatruri să fie egal repartizate între est şi vest. Şi totuşi, din păcate, nu aşa se întîmplă. În lucrările multor comparatişti şi autori ai unor exegeze de literatură universală, referinţele la literaturile slave sînt supărător de puţine. Pe de altă parte şi lucrările unor slavişti continuă să fie strict delimitate tematic, parcă băgate de-a sila în patul lui Procust numai al literaturii respective. După cum am mai menţionat, în planul strict comparatist slavistica românească are înfăptuiri incontestabile. Pe de altă parte, au început să apară şi lucrări monografice notabile. Dacă cele dedicate lui Esenin şi Şolohov sînt încă foarte puţin reprezentative, monografia *Lermontov* a Tamarei Gane, apărută mai demult, iar dintre cele mai recente cartea Tatianei Nicolescu despre *Bunin*, a lui Cornel Barborică despre *Karel Čapek* sau a lui Leonida Teodorescu despre *Dramaturgia lui Cehov* sînt reuşite incontestabile. Iar dacă mai luăm în consideraţie temeinicile studii ale lui I.C. Chiţimia despre scriitori poloni, sau cele ale lui Pandele Olteanu dedicate literaturii slovace, vom căpăta un tablou clar al posibilităţilor de care dispunem. Totuşi slavistica românească ar putea să facă şi mai mult — să familiarizeze şi mai consistent opinia literară românească cu specificul diferitelor literaturi slave, cu tendinţele

[1] În legătură cu istoria slavisticii Româneşti, un studiu incomplet, pentru că se referă numai la dezvoltarea ei în cadrul Universităţii bucureştene, dar concludent din punctul de vedere al fixării principalelor ei etape şi realizări, a fost publicat de un grup de cercetători în frunte cu prof. Gh. Mihăilă în volumul XII al „Romanoslavicei" Bucureşti, 1965, p. 259—280.

literare ce le-au fost şi sînt caracteristice, cu mişcările de idei literare din ţările respective, cu modul în care aceste literaturi se situează printre cele înconjurătoare şi printre cele europene în general. Asemenea lucrări ne sînt necesare pentru a aborda dintr-o perspectivă mai largă şi alte probleme literare — pe plan istoric, teoretic, critic — şi a contribui în consecinţă mult mai substanţial la cîştigurile celei de-a doua etape de formare a spiritului european. Ne exprimăm profunda convingere că pe acest drum ştiinţa literară românească va putea spune un cuvînt nou şi greu printre altele şi în domeniul atît de vast, şi din ce în ce mai vast, al comparatismului contemporan.

Mihai Novicov

Din nou despre „Cronica Bălăcenească"

În anul 1899, N. Iorga atrăgea atenţia asupra existenţei unei variante necunoscute a cronicii lui Radu Popescu (numită de el a lui Constantin Căpitanul), variantă provenită din familia agăi Constantin Bălăceanu, ginerele lui Şerban Cantacuzino, care se refugiase la curtea împerialilor după moartea socrului său. După un manuscris existent la una din nepoatele agăi, Samuil Micu a făcut o copie în anul 1770, la Viena, iar după aceasta a lui Micu a mai făcut o copie un Vasile Vlad, tot în Viena, în 1780, utilizată de Gh. Şincai în *Hronica românilor*. C. Giurescu, care nu cunoştea Cronica Bălăcenească decît din citatele date de Iorga, din Şincai şi din menţiunile lui N. Densusianu, acceptă afirmaţia lui N. Iorga că acest text este, de fapt, identic cu cel din ms. 537 de la Biblioteca Academiei : „Cronica Bălăcenească nu este însă altceva decît Cronica lui Radu Popescu în forma păstrată de ms. 537, cu oarecare suprimări şi adăogiri neînsemnate. Ca şi aceasta, începe cu domnia lui Alexandru Iliaş (1629) şi se termină cu sfinţirea Văcăreştilor în 1724. Pînă la mazilirea lui Brîncoveanu (1714) deosebirile sînt fără însemnătate" [1]. Bazîndu-se pe afirmaţiile lui N. Iorga şi C. Giurescu, editorul cronicii lui Radu Popescu, C. Grecescu, se raliază şi el opiniei potrivit căreia Cronica Bălăcenească nu este decît textul cunoscut din ms. 537 al Bibliotecii Academiei [2] — ceea ce este adevărat în sensul că ambele cuprind „legătura" între cele două fragmente cunoscute pînă atunci şi nu mai menţionează nici micile deosebiri de care vorbiseră Iorga şi Giurescu. În acest fel, aşa-numita cronică Bălăcenească nu este folosită în aparatul ediţiei ; C. Grecescu mai menţionează şi că din grupa acestor manuscrise nu este cunoscută astăzi decît copia lui Vasile Vlad [3].

De fapt însă, Cronica Bălăcenească nu este identică întru totul cu varianta din ms. 537 pentru că, aşa cum a arătat C. Giurescu încă, ea suprimă toate menţiunile nefavorabile la adresa Bălăcenilor [4] şi, după cum dovedea Iorga, ea conţine şi unele adaosuri particulare, cum este acea descriere amănunţită a asediului Vienei [5] făcută de un participant apropiat al lui Şerban Cantacuzino, care putea cunoaşte toate încercările sale de cooperare cu imperialii (acesta este probabil chiar aga Bălăceanu, care a transmis fiului tradiţia). Ignorarea acestei variante nu este deci justificată, cu atît mai mult cu cît nu avem astăzi doar copia tîrzie a lui Vasile Vlad, pe care a cunoscut-o Iorga, ci şi originalul acesteia, adică manuscrisul Cronicii Bălăceneşti : acesta este ms. 484 de la filiala din Cluj a Bibliotecii Academiei, fost ms. 127

---

[1] C. Giurescu, *Contribuţiuni la studiul cronicelor muntene*, Bucureşti, 1906, p. 114.
[2] Radu Popescu, *Istoriile domnilor Ţării Româneşti*, introducere şi ediţie critică de Const. Grecescu, Bucureşti, 1963, p. LXIV.
[3] *Idem*, p CV.
[4] C. Giurescu, *op. cit.*, p. 115.
[5] N. Iorga, *Cronicele muntene*, Bucureşti, 1899, p. 91, nota.

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 4, p. 629—642, Bucureşti, 1973

din Biblioteca Episcopiei greco-catolice din Oradea. Ignorarea lui s-a datorat faptului că la început este plasată o compilaţie fără valoare a istoriei Ţării Româneşti dintre 1593 şi 1602, şi unei însemnări tardive care aparţine probabil copistului acestei complicaţii : „Scris-am eu Gheorghie Constandinovici din Caransebeş, [1]779, mai dni 20". Acest manuscris, cu o numerotare diferită a paginilor faţă de compilaţia care îl precede, conţine şi dezvoltarea proprie despre asediul Vienei, pe care Iorga a publicat-o, în nota citată, după copia latinizantă a lui Vasile Vlad. Iată o nouă transcriere a acestui fragment, după ms. 484 de la Cluj (a se compara cu ediţia lui C. Grecescu, p. 178 şi urm.) :

p. 113 „În anul al cincilea al domniei lui Şerban vodă, înpăratul Sultan Mehmet au rîdicat mare oaste înpotriva némţilor fiind înpărat nemţesc Leopold. Mehmet înpăratul turcesc au poruncit hanului tătărăsc să adune toată tătărîmea de pretutindenea aşijderea şi turcii de la răsărit, de la ameaza zi şi de la apus şi domnii rumânilor şi al moldovénilor, adecă Şerban vodă şi Duca vodă şi craiul Ardealului şi Tukeli groful cu oastea lor. Toţi s-au înpreunat la Bălgradul turcesc. Acolo au rămas înpăratul turcesc, iară Cara Mustafa viziriul, luînd toate oştile, s-au
114 dus drept la Beciu / unde iaste scoanul chesarilor nemţeşti şi au început a bate de toate părţile cetatea, iară pre tătari i-au slobozit să prade şi au mers cale de trei zile dincolo de Beciu toate arzînd, prădînd şi robind, şi fiindcă némţii nu ştiea năravul tătarilor nu fugea, şi aşé foarte mulţi au venit robi la tătari. Leopold chesariul văzînd această nevoe mare ce venisă asupra ţării lui şi neîncrezîndu-să numai în oştile sale, au trimis la léşi de au cerut ajutoriu. Deci pînă a veni leaşii, turcii aşé bătea cetatea de gîndea cei din lăuntru să o deae acum în mîna turcului şi rîdicară şi luna (care iaste sămnul turcilor) în vîrful turnului Sf. Ştefan şi pusăsă jos crucea şi pajura cea cu doao capete. Iară Şerban vodă şi cu Duca vodă, domnii rumânilor, avea corturile sale despre Dunăre, ci ei încet lucra ca doară mai curînd ar veni oaste creştinească să dudue pre spurcaţi turci, carii era aduşi de unguri înpotriva înpărăţii creştineşti. Fără de aceasta Serban vodă pre ascuns să înţălegea cu némţii prin cărţi şi o dată au avut pe un izuvit patăr multă vréme ascuns în cortul său şi cînd mai vrea némţii să dea cetatea, trimisă pre Isuvit de le spuse bărbătéşte să să apere încă în patru ceasuri că turcii sfîrşesc pravul şi vor înceta de războiu pînă li să va aduce prav. Şi rîdică şi o cruce de lemn de stăjériu întru pomenirea sa, şi a tuturor rumânilor carele mult să muncea şi să ruga lui Dumnezeu ca să nu iae turcii cetatea de la creştini / şi au scris şi la prepozitus capituli Ioan Botez Maer Vicarius Gheneralis pentru rîndul acestei cruci, în carea cruce leteneşte au scris sfetealna crucii. Scrisoarea aşé iaste [6] : Crucis exaltatio est consevatio mundi. Crux decor Ecclesiae, crux custodia Regum, crux confirmatio fidelium, crux gloria angelorum, et vulnus Daemonum.

Nos Dei gratia Servanus Cantacuzenus
Valachiae Transalpinae Princeps, ejusdem q. perpetuus Haeres, ac Dominus etc.

Ereximus Crucem hanc in loco, gravis die devotione populi, et sacro honorato, in perpetuam sui suorumque memoriam, tempore obsidionis Mahometanae a Vizirio Caramustafa Bassa Vienensis inferioris Austriae Mense Septembri die primar Anno 1683.

Viator memento mori [7].

Adecă înălţarea crucii iaste păzirea lumii, crucea iaste podoaba besericii, crucea stăpînirea înpăraţilor, crucea mărirea îngerilor şi dracilor rană.

Noi Şerban Cantacuzen cu darul lui Dumnezeu vodă Ţării Rumâneşti şi aceeaşi de pururea moştenitoriu şi domn i proci.

Ridicat-am această cruce în loc care în toată zioa cu evlaviea norodului şi cu liturghie iaste cinstit întru vécinica sa şi alor săi pomenire, pre vrémea ce Beciul cetatea Austriii cei

[6] De aici cu litere latine.
[7] Aici se termină pasajul cu caractere latine.

mai din jos era încungiurat cu oaste mahometanicească de viziriul Cara Mustafa Başa în luna lui septemvrie în zioa dintîiu, anul 1683.

Călătorule adu-ţi aminte de moarte.

Această cruce şi astăzi să află în plata Arhiepiscopului din Beciu şi e lungă de 13 picioare matematiceşti.

Intru aceste vremi iată că sosi şi craiul léşilor..."

Menţiunea de faţă ni s-a părut necesară cu atît mai mult cu cît nici excelentul *Repertoriu al manuscriselor de cronici*, de I. Crăciun şi Aurora Ilieş, nu semnalează dependenţa copiei lui « Vasile Vlad de ms. 484 de la Cluj. O viitoare ediţie a cronicii lui Radu Popescu, devenită din nou necesară, va trebui să ţină seamă şi de redacţia bălăcenească a cronicii.

Mircea Anghelescu

Heliade şi poezia ruinelor

În „Curierul rumânesc" din 6 martie 1832, Heliade, care patrona debutul junilor de talent, îl scoate la iveală pe Grigore Alexandrescu ca o compensaţie providenţială pentru moartea prematură a lui Cîrlova[1], observînd încă şirul tîrgoviştenilor prin care poezia românească urca la treapta modernă; fosta capitală a Munteniei îi părea a fi Heliconul naţional: „şi astăzi această patrie a eroilor s-a făcut patria poeţilor rumâni, ca să cînte faptele cele vestite ale lor. Vrednic este zic de băgare de seamă, că Muza românească aci şi-a ales locul său de cugetare, de suspinat şi de cîntare". Seria o deschisese Iancu Văcărescu cu *Primăvara amorului*; urmau Cîrlova şi Alexandrescu, iar între ei Heliade însuşi, ambiţionat de juni şi anunţînd intenţia de a spori „producturile Tîrgovişti": „daca Eliad... (dar el se pune în rînd ca să înmulţească numărul) daca şi el va fi odată! vrednic de acest nume [de poet]; tot acestui pămînt este dator naşterea sa prin a părinţilor săi". Începutul îl face chiar acum, cu o descriere în proză vecină elanului poetic, în care apar cîteva din locurile comune ale motivului — invazia vegetală, cultul virilităţii marţiale, memoria şi spiritele eroilor încremenite în zidăria surpată:

> „Zidurile sale de apărare ce înfrunta pe vrăjmaşul care îndrăsnea a se apropia de ele sînt căzute acum şi vremea a grămădit ţărînă pe dînsele. Palaturile vitejilor domni derimate şi mai ardică încă cîte un colţ de zid înverzit de muşchiul anilor, cîte un turn pe care se vede trufia cea veche acestui loc răsboinic. Trecutele morminte nu mai păstrează decît prin împrumutare cîte o piatră rătăcită şi streină de ţărîna lor ce poartă numele vreunui viteaz pe care mîna vremii s-a sfiit să îl şteargă. Acest loc de mărire seamănă că pentru totdeauna este păstrat şi consfiinţit slavei rumânilor. Dacă cîtăva vreme înmărmurit de ciudă la cabale striinilor a încetat de a mai produce acele grozave în război căpetenii a dorobanţilor, Roşiorilor ş.c.l.: nu a încetat însă de a păstra pă zidurile sale numele şi pomenirea lor.".

Poezie propriu-zisă este *O noapte pe ruinele Tîrgovişteî*, publicată întîi la 1836 în *Culegere din scrierile lui I. Eliad de prose sci de poesie* şi reluată cu aranjament şocant neologistic

[1] „Cîrlova [...] abia trecu de tinereţe şi cîntînd zice adio! pentru totdeauna Rumânilor; Provedinţa însă îi desnădreptăţeşte şi le întoarce cu cîştig paguba lor. Alecsandrescul, un tînăr abia de 18 ani, ca un alt Iung [Young] eşit din ruinele Tîrgovişti se-aşază pe ele în mijlocul nopţi şi face să răsune glasul său cel plîngător, adesea ori „Curierul rumânesc" va repeti versurile sale şi acum mîngîie pe cei ce plîng pe Cîrlova cu elegia ce următoare intitulată *Miezul Nopţi*. („Curierul..", IV, 1832, p. 46—47).

în *Curs întregu de poesie generale* din 1868-1870. Poemul era însă gata în 1834, căci Simeon Marcovici reproducea în *Curs de retorică* — apărut în acest an — versurile 45-46, spre a ilustra expunerea teoretică despre apostrofă:

„D.I. Eliad, într-o elegie a sa intitulată: *O noapte pe ruinele Tîrgoviştii*, îndreptîndu-se către umbrele strămoşilor, zice:

«Eu n-am venit o umbre! să turbur pacea voastră [...] »"[2].

urmînd un text identic cu versiunea din *Culegere*... Este posibil ca „elegia", în prima variantă, să fi început de aici. Oricum, trebuie datată între 1832 şi 1834. *O noapte*... a circulat vasăzică în manuscris, ca şi *Gramatica românească*, tipărită la Sibiu în 1828, dar terminată mult înainte[3]. Heliade are mari veleităţi, vrînd să răscumpere prin amploare neîntîietatea cronologică faţă de subiect; poemul porneşte ca pastel vesperal, urmărind metodic detaliile peisajului ori ale atmosferei, de la asfinţitul soarelui:

„Soarele de după dealuri mai străluceşte încă;
Razele-i rubinoase vestesc a lui apus
Şi seara pînditoare sub fiecare stîncă
Cu-ncet şi-ntinde umbra cutezătoare-n sus. [...]
Vîntul de seară suflă şi frunza-nfiorează;
Roua seninul varsă verdeaţa renviind;
Dealurile-n cunună cîmpia-ncorunează
Şi rîul pe-a lui cale şopteşte şărpuind.
Pe-a dealului sprînceană, pe fruntea-i cea rîpoasă,
cetăţuie, veche, lăcaş religios"[4].

Natura încremeneşte, şi poetul, pregătit de lungă veghere, e invadat de simulacre:

„La locul lor stau toate, ca moartea neclintite,
Gata să năvălească; umbrele mă-nconjur,
Trec şi retrec, se primblă asupră-mi pironite".

Se vede imediat că Heliade *ştie* cum se face poezia, combinînd raţional experienţe livreşti, cu ambiţia de a aşeza modelul definitiv al genului. Pastelul, pentru care s-au propus ca surse nişte obscuri G. de Mancy şi P. Héduin[5], vine chiar din Lamartine, căci acesta, pe urma lui Chateaubriand, îşi începea contemplaţia tot de la apusul soarelui:

„Le soleil va porter le jour à d'autres mondes.
Dans l'horizon désert Phébé monte sans bruit"[6]

iar descrierea decorului în care se înscena reveria era loc comun[7].

---

[2] *Curs de retorică*, Bucureşti, 1834, § 107, p. 187—188. Este de observat că în jurul lui 1830 Volney era bine cunoscut la noi, căci S. Marcovici, care tipăreşte prima oară un fragment — de fapt pasajul cu descendenţă literară — introduce textul fără a socoti necesară prezentarea autorului: „Sărutare, zice Volnei îndreptîndu-se către ruinurile Eghiptului şi a Sirii, sărutare ruinuri singuratice [...]" (*Curs*..., § 107, p. 186—187). Marcovici traduce începutul *Invocaţiei*, corespunzînd paginilor XI—XVI din ediţia originală (*Les Ruines ou Méditations sur la révolution des empires*, Genève, 1791).

[3] Cf. D. Popovici, *Romantismul românesc*, Bucureşti, Ed. Albatros, 1972, p. 165.

[4] Heliade citat după ediţia D. Popovici, I.

[5] N.I. Apostolescu, *Influence des romantiques français*..., Paris, 1909, ed. cit., I, p. 573—574, care propune ca model, cu dreptate, pe Lamartine.

[6] *Ischia*, în *Nouvelles méditations poétiques*.

[7] Cf. şi G. Lanson, ed. Lamartine, *Méditations poétiques*, Paris, Hachette, 1915, I, p. 6.

Lui Lamartine, care la momentul *Meditațiilor* se afla sub influența directă a lui Ossian[8], Coliseul îi apărea drept turn gotic, bîntuit de furtuni septentrionale și locuit de păsări sinistre, care ies gemînd din adîncul ruinei:

„Du creux des monuments, de l'ombre des arceaux,
Sortent en gémissant de sinistres oiseaux"[9].

Pe acestea Heliade le mută în cetatea Tîrgoviștei:

„Păsări de noaptea [sic], cobe fîlfîe împrejur.

În mijlocul tenebrelor mișcătoare, poetul invocă umbrele, declarîndu-se pe sine însuși „o umbră împinsă de nevoi", venită spre a împleti „laure" celorlalte; sînt trecute în revistă figurile glorioase ale neamului — breviar de istorie legendară: Traian, Radu Negru, Mircea, Ștefan, doamna Oltea, Mihai „cel Mare", Buzeștii, Calomfirescul, Farcaș. Priveliștea zidurilor, „rămășiță din slava strămoșească", „deșteaptă bărbăția". Poetul încheindu-și meditația, „stelele albesc" și se aude clopotul; „natura se deșteaptă" într-un tablou de dinamism georgic, poate nu fără legătură cu *Primăvara amorului*, căci Heliade își citise bine predecesorii tîrgovișteni, cu gîndul de a-i depăși pe toți, înglobîndu-i:

„Turme, cai, dobitoace la apă se coboară;
Clopotele bat, se scutură, cu-al dimineții svon;
La vijîitul morii undele se-nfășoară,
Deschis e ochiul zilei acum pe orizon".

La Iancu Văcărescu:

„Plăcute zbierări de turme
Aerul îl umple tot;
Tauri grei pe-ale lor urme
Apăsate mugiri scot".

Este de observat că Heliade, deși se bizuie pe Lamartine, pe care îl tradusese deja, nu abordează tema decît după ce-i trecuse prin mînă „producturile" lui Cîrlova și Alexandrescu. Întîia conjunctură literară care lansează ruinele ca motiv favorit al romantismului românesc este vasăzică fundarea tradiției autohtone, sporită rapid prin Heliade, a cărui *Noapte...*, cum s-a văzut, circulase în manuscris cîțiva ani înainte de publicare.

Mihai Vornicu

---

[8] Cf. P. van Tieghem, *Ossian en France*, Paris, F. Rieder, 1917. Lamartine luase din Ossian, afară de peisaje-decor și sentimentul naturii, „le sentiment profond de l'instabilité de toutes choses, de la caducité de l'homme et de tout ce qu'il aima, de la mort et de la destruction universelle" (II, p. 323); elogiul adus de el lui Chateaubriand era de a fi fost „l'Ossian français" (cf. *op. cit.*, II, p. 183).

[9] *N. méd. poétiques*, XX, *La liberté ou une nuit à Rome.*

Amintirea lui Ioan Slavici

În urmă cu 48 de ani, la 17 august 1925, într-o casă de ţară din satul Crucea de Jos de lîngă Panciu, se stingea din viaţă ultimul reprezentant al marii generaţii de clasici români.

Înmormîntarea s-a oficiat „cu cel mai simplu ceremonial", ne informează „Universul": „Coşciugul scos din casă pe umerii ginerilor şi prietenilor a fost aşezat pe carul funebru, tras de o pereche de boi. După ce a străbătut cîteva străzi ale oraşului Panciu, cortegiul luă drumul vechiului schit de călugări „Sf. Gheorghe" din valea brazilor, la o jumătate de kilometru de Panciu. Acolo s-a oficiat şi slujba religioasă. La mormînt au vorbit părintele G. Galaction şi Liviu Rebreanu, preşedintele societăţii scriitorilor români.

La ora 6, seara, cosciugul a fost coborît în cavoul aşezat la uşa schitului". (*Înmormîntarea lui Slavici*, în „Universul", XLIII, 1925, nr. 193, duminică 23 august, p. 5). Un alt ziar, „Aurora", precizează că sicriul defunctului a fost urmat doar de trei scriitori, L. Rebreanu, M. Sorbul şi Gala Galaction, iar „presa, marea presă de tiraj a fost absentă de la această durere naţională" (V, 1925, luni 24 august, nr. 1138, p. 2). Aceeaşi observaţie o întîlnim şi într-o excelentă monografie: „Moartea lui Slavici are un slab ecou în presa politică a vremii", dar „stîrneşte un puternic ecou în presa democratică". „Adevărul literar şi artistic", „Mişcarea literară", „Rampa", „Lumea", „Facla", „Viaţa românească" (D. Vatamaniuc, *Ioan Slavici şi lumea prin care a trecut*, 1968, p. 489). Multe alte reviste însă au tăcut, în cel mai bun caz, dacă nu au folosit prilejul pentru a-i imputa vechi „trădări", ce-i amăriseră atît ultimii ani ai vieţii. Numai cu cîtva timp mai înainte, M. Dragomirescu ceruse excluderea din Societatea scriitorilor români a lui Slavici, T. Arghezi, G. Galaction, G. Topîrceanu pentru că rămăseseră sub ocupaţie, sau se arătaseră ireverenţioşi faţă de diriguitorii ţării. Atacurile la adresa lui Slavici pe motive politice se asociau, uneori, cu punerea la îndoială a valorii celor mai bune opere ale sale, cum se întîmplă într-un articol din „Ideea europeană" cu cîteva luni înainte de moarte (apud. D. Vatamaniuc, *op. cit.*, p. 484 şi 488).

Am evocat această stare de spirit contradictorie, pentru a ne explica de ce Liviu Rebreanu nu-şi publică cuvîntarea pe care o ţine la înmormîntarea lui Slavici, deşi în revista sa „Mişcarea literară" îi dedică marelui înaintaş un număr dublu (II, 1925, nr. 42—43, 29 august-5 septembrie). Gala Galaction îşi va tipări alocuţiunea în „Adevărul literar şi artistic" (*Cuvînt rostit la înmormîntarea lui Ion Slavici*, VI, 1925, nr. 247, 30 august, p. 1).

Cuvîntarea preşedintelui S.S.R. avea un caracter oficial şi manuscrisul descoperit de noi la Biblioteca Academiei R.S.R. (ms. rom. 4063, fila 10—13) are atîtea ştersături şi adăugiri cum rar am întîlnit în filele lăsate de scriitor. Liviu Rebreanu a cîntărit fiecare cuvînt, în speranţa găsirii unui ton la care să adere toată obştea scriitoricească. Probabil că nu a fost mulţumit. Unele dintre frazele eliminate le găsim, astăzi, mai interesante decît mare parte din textul rămas. Iată, de pildă, un pasaj care conţine o fină relaţie între viaţa scriitorului şi opera sa, cu sugestia aplicării ei în cazul lui Rebreanu însuşi: „Graţie ei [modestiei] a îndurat toate bucuriile gloriei şi toate amărăciunile suferinţei. Şi poate că în balanţa vieţii lui mai mult s-a aplecat spre suferinţe. Căci Dumnezeu i-a dăruit un suflet plin de zbuciumare. S-a zbuciumat întîi pe sine şi, apoi, pe cititorii săi. A primit puterea de a răscoli suflete, începînd cu al său „însuşi".

Cu toate că în „Rampa" Ioan Slavici vorbise, cu un an mai înainte, de primejdia naturalismului pe baza cîtorva scene din romanul *Ion* (VIII, 1924, nr. 1202, 27 octombrie), în cuvîntarea pe care o publicăm, Liviu Rebreanu vorbeşte de Slavici ca de „tovarăşul drag al multora şi maestrul bun al tuturor". Prin opera sa, el „va rămîne viu în sufletul neamului nostru cît va dăinui limba românească." Nu uită să adauge că autorul lui *Popa Tanda*, *Scormon*, *Budulea Taichii*, *Mara*, „a crescut şi s-a dezvoltat în mijlocul generaţiei eroice care a

împodobit literatura română cu cele mai strălucitoare figuri : Eminescu, Creangă, Caragiale". Sînt aprecieri simţite, faţă de un înaintaş de care era legat etniceşte şi artisticeşte, dar împrejurări de moment l-au făcut să ezite să le facă publice.

N.B. În timpul tipăririi articolului nostru, textul lui Rebreanu a fost publicat, cu un comentariu, de N. Liu în *Steaua* nr. 15/1973.

Stancu Ilin

BAR, Ms. rom. 4063, ff. 10—13

Întristată Adunare,

În numele S.S.R. aş vrea să aduc un ultim omagiu lui Ion Slavici <care a fost > ((<pînă ieri>)) tovarăşul drag al multora şi maestrul bun al tuturor scriitorilor români de azi. Cel mai <frumos> ((<potrivi>)) ((demn)) omagiu pentru Slavici ar fi poate înşirarea ((simplă a)) operelor pe care <Slavici> el le-a dăruit literaturii şi neamului românesc. <în cursul unei vieţi frămîntate zbuciumate de toate greutăţile omeneşti. Căci Slavici şi-a început cariera literară ((scrisul)) într-o epocă eroică a scurtei noastre istorii-literare>.

Înşirarea aceasta <ar ajunge> ne-ar face să ne dăm seama mai limpede ce pierdere grea au <x...x> suferit literele româneşti prin stingerea lui Slavici şi, în acelaşi timp, ne-ar lăsa mîngîierea că, prin creaţiile lui,— <mortul Slavici va> nuvele, povestiri, romane ((basme)) — Slavici <va> va rămîne viu în sufletul neamului nostru //<atît> cît va dăinui limba românească. Dar < poate că nici înşirarea nu e necesară pentru pomenirea lui Slavici. ((nici chiar pomenirea operelor n-ar spori)).

Ar fi> ((poate că e)) deajuns să se rostească ((numai)) numele <lui> Slavici pentru ca în orice <român> cititor de carte ((românească)) să se <trezească automatic x...x>. Popa Tanda, Scormon, Budulea Taichii, Mara şi întreaga galerie de oameni creaţi de <talentul scriitorului, văzuţi sau închipuiţi. ((Dînsul)) în cursul şiragului <frumos> de ani ce i-a petrecut în această vale a plîngerilor. <Şi sutele poate miile de fii sufleteşti, născuţi din inima lui fierbinte, nemuritori> ((Oamenii aceştia)) vor păstra<totdeauna> ((neştirbită)) gloria <părintelui>((creatorului)) lor <Ion Slavici> care, pentru a putea trăi în <viaţa> ((lumea)) visurilor a trebuit să îndure toate <slăbi greutăţile acestei lumi.> ((chinurile)) vieţii pămînteşti.

Le-a îndurat cu o modestie ((în)) care s-a //înfăşorat mereu ca ((într-o)) aureolă. <Graţie ei a îndurat ((deopotrivă)) toate bucuriile gloriei şi toate amărăciunile suferinţei. Şi, poate că în balanţa vieţei lui mai mult s-a aplecat spre suferinţe. Căci Dumnezeu i-a dăruit un suflet ((plin de)) zbuciumare. S-a zbuciumat întîi pe sine, şi, apoi pe cititorii săi. A primit puterea de-a răscoli suflete, începînd cu al său însuşi.> Dar prin toate greutăţile de toate felurile ce le-a întîmpinat în viaţa de-aici, a rămas vreme de peste cincizeci de ani ((mereu)) scriitor şi a scris aproape pînă în ceasul cel din urmă, <pînă ce> ((cînd)) moartea i-a smuls condeiul din mînă şi i l-a sfărîmat // pentru totdeauna.

<Slavici a putut fi cum a fost pentru că> A crescut şi s-a dezvoltat <împreună cu> ((în mijlocul)) generaţiei eroice care a împodobit literatura română ((cu)) cele mai strălucitoare figuri: Eminescu, Creangă, Caragiale.

Semne convenţionale :
x...x = cuvinte indescifrabile.
< > = cuvinte şterse de autor.
≈ ≈ = lecţiuni ipotetice.
(( )) = cuvinte adăugate de autor.

Acum ((lui)) Slavici, obosit i-a venit rîndul să <se aşeze> ((plece)) alături de prietenii şi tovarăşii să de ((ideal şi de)) glorie. Acolo va fi răsplătit şi pentru toate suferinţele de-aici.

Pentru drumul cel lung <SSR> scriitorii români <oferă> ((nu vor)) întovărăşi ((cu lacrimi)) pe Slavici, şi cu ((prinosul lor) de)) dragoste şi admiraţie, <lor> ca astfel ţărîna să-i fie mai uşoară şi amintirea în veci scumpă.

Traduttore — Traditore . . .

Este neîndoielnic că orice poezie, schiţă, povestire, nuvelă, roman, piesă de teatru etc., într-un cuvînt, orice scriere românească de valoare, tîlmăcită şi publicată peste hotarele ţării, contribuie atît la cunoaşterea în lume a nuanţelor noastre originale de spiritualitate, cît şi la apropierea lumii de noi, aceşti altădată, pînă nu prea de mult, „valahi de la gurile Dunării", cu capitală necunoscută sau, în cel mai bun caz, incertă. Şi nu numai din bună-cuviinţă, dar şi pentru că sîntem un popor cu o literatură tînără, intrată de relativ puţin timp — istoria se numără cu secolele şi cu mileniile — în circuitul european şi mondial, se cuvine să întîmpinăm cu simpatie (deci şi cu oarecare îngăduinţă) şi chiar, am spune, cu o fărîmă de recunoştinţă munca tîlmăcitorilor de talente şi inteligenţe româneşti. Dar tocmai pentru că avem o literatură tînără nu ne putem permite să trecem învăluiţi în indiferenţă şi punîndu-ne o mască de bătrînicioasă blazare, pe lîngă *cum* este, ueeori mai puţin tradusă şi mai mult trădată, literatura noastră în tîlmăcirile din străinătate. Şi am adăuga, pentru că sîntem pe teritoriul istoriei literare, că s-ar cuveni să ne intereseze din cînd în cînd, ba chiar şi mai des, şi *calitatea informaţiilor documentare* din adnotările şi prefeţele antologiilor apărute dincolo de fruntarii. Poate că nu ar fi chiar de tot degeaba ca odată — cînd va fi să fie, dar nu foarte tîrziu — cineva, cam ca o instituţie, să analizeze *critic* ceea ce s-a realizat pînă la un anume moment dat în domeniul cărţii traduse şi să extragă din analiză toate concluziile şi sugestiile utile, capabile să contribuie la ameliorarea calităţii tîlmăcirilor şi informaţiilor puse în circulaţie de binevoitorii altminteri prieteni străini ai literaturii noastre. Sperînd că această analiză nu va întîrzia prea mult, şi dorind totodată să stimulăm interesul celor ce ar vrea să o facă, le punem la îndemînă cîteva pretexte sugestive, extrase dintr-o lucrare ce tezaurizează, în circa 2 000 de posturi bibliografice, datele fundamentale despre răspîndirea cărţii româneşti pe glob între anii 1945 şi 1972, şi care, elaborată cu o deosebită osîrdie de trei vrednice de laudă bibliografe — Viorica Nedelcovici, Elvira Popescu şi Constanţa Protopopescu — ,va vedea în 1973 lumina tiparului', cu titlul *Cartea românească în lume — 1945—1972*, sub egida Editurii Enciclopedice Române.

Să-ncepem exemplele de departe, tocmai din Argentina. În antologia Tudor Arghezi, *Poesías*, Traducción y prólogo de Maria Teresa León y Rafael Alberti, Buenos Aires, Editorial Losada S.A., 1961, apărută în colecţia „Poetas de ayer y de hoy", ciclul *Şapte cîntece cu gura-nchisă* este datat 1941, în loc de 1936, cînd a apărut în „Revista fundaţiilor regale", sau 1940, cînd a fost adunat prima oară în ediţia a doua „definitivă" a *Versurilor*. În aceeaşi antologie, poezia *Ţara mea* (*Mi país*) a fost inclusă în ciclul *Carnet—mai 1944*, deşi s-a tipărit prima oară în *Alte stihuri* (1939 — 1945), din ediţia *Cîntare omului* (Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1956). Tot în această antologie argentiniană apare şi un grupaj intitulat *Poeme*, datat 1948, deşi nici un grupaj de versuri argheziene, cu acest titlu nu a apărut în 1948.

În Brasilia, *Antologia da poesia romena* [de] Nelson Vainer, con una apreciação de Guilherme de Almeida, Prefácio de I.D. Bălan, Capa de Mihu Vulcănescu, Rio de Janeiro, Edi-

tôra Civilizaçao Brasileira S.A., 1966, include printre operele anonime, folclorice, ale literaturii române, cîntul al VI-lea din... *Ţiganiada*. Cu ironia lui surîzătoare, desigur că Odobescu, văzînd asemenea năstruşnicie filologică, ar fi exclamat: „Vai de bietul Parpanghel ce era să paţă!". Tot în Brasilia, dar de astă dată în *Antologia do conto romeno*, Seleção, tradução e notas biográficas de [acelaşi] Nelson Vainer, Prefácio de R. Magālhaes Júnior, Introdução de Silvian Iosifescu, Rio de Janeiro, Editôra Civilização Brasileira, S.A., [1964], publicată în colecţia „Panorama de conto universal", volumul 6, o proză de Tudor Arghezi, *Moise*, pe care am cules-o din *Bilete de papagal* (1928) şi am inclus-o în antologia *Pagini din trecut* (1956), apare sub titlul „de import" *Radu*, inexistent în bibliografia argheziană, ca dealtfel şi *Iţic Ştrul dezertor* al lui Liviu Rebreanu, care, după un ocol prin Brasilia, ni se întoarce în ţară înnobilat şi cu blazon, sub numele de *Isaac Israel, desertor*... Se pare că prietenul nostru de peste ţări şi mări, domnul Nelson Vainer, are o adevărată idiosincrasie faţă de numele proprii-titluri din literatura românească pe care binevoieşte să o traducă, pentru că, în aceeaşi antologie, proza lui Francisc Munteanu *Domnul David* a devenit *O pintor do guento*, ceea ce pe româneşte se traduce cu *Un pictor de uleiuri*, iar într-altă antologie, tot a domniei-sale, *O caminho do céu e outras noveles romenas*, apărută la Sao Paolo, în 1968, traduce povestirea argheziană *Măria Nichifor* cu *O inocente*, adică *O nevinovată*, ceea ce, drept vorbind, nu e totuşi atît de bizar ca *Radu* în loc de *Moise* sau ca *Isaac Israel, desertor*... în loc de *Iţic Ştrul dezertor*.

Din păcate însă, nu trebuie să ne ducem tocmai pînă în America de Sud ca să întîlnim asemenea stridenţe. Iată, de mai aproape, din Austria, un exemplu de informaţie eronată cules din ediţia Tudor Arghezi, *Gedichte*, Auswahl und deutsche Nachdichtung von Alfred Margul Sperber, Vorwort von Tudor Vianu, Wien, Berlang Verlag, 1961, unde *Cuvinte potrivite* şi *Alte cuvinte potrivite* sînt datate „la grămadă" 1927. Alte exemple, din şi mai aproape: în antologia Tudor Arghezi, *Často da s//m t//žen?* [*De ce-aş fi trist?*], Izbrana lirika, Perevod ot rum//nski, Pod redakcijata na Nikolay Zidarov, Sofija, Narodna kultura, 1965 (Biblioteka „S//vremeni poeti"), poezia *De pe podul rîului* este inclusă în ciclul *Versuri de seară* (1935), din care nu a făcut parte niciodată, şi nu în ciclul *Şapte cîntece cu gura-nchisă*, căruia i-a aparţinut întotdeauna, de la prima publicare în „Revista fundaţiilor regale" (1936), iar poezia *Chemarea*, apărută în volumul *Cuvinte potrivite* (1927), este intercalată în grupajul *Alte cuvinte potrivite*, datat după anul apariţiei în revistă (1936), şi nu după anul apariţiei în volum (1940). Prietenii noştri traducători din Bulgaria se dovedesc mai inventivi şi decît argentinienii, creînd — ca să spunem aşa — nu numai un titlu de ciclu arghezian necunoscut pînă în 1956, *Poeme* (1939—1945), dar dîndu-i şi un „cuprins" inedit prin introducerea poeziilor *Toate stelele* din *Şapte cîntece cu gura-nchisă* (1936—în revistă, 1940—în volum), *Cîntec de boală* şi *Dacica*, apărute mai întîi în *Hore* (1939) şi apoi în *Buruieni* (1940), şi *Drumu-i lung*, publicat mai întîi în revistă în 1945 (datat 1943), şi apoi în volumul *Una sută una poeme*, [Bucureşti], Editura de Stat, 1947.

G. Pienescu

N. Iorga şi creaţia populară în revista „Floarea darurilor"

Deschizînd seria de reviste editate de N. Iorga, „Floarea darurilor" apare la Bucureşti între 1 ianuarie 1907 şi 30 decembrie 1907, în 46 de numere, cu redacţia şi administraţia în strada Buzeşti, 42. Aşa cum s-a remarcat „Floarea darurilor", spre deosebire de alte publicaţii

conduse de N. Iorga, nu este o revistă de directivă, de atitudine ; ca şi acestea însă —„Neamul românesc literar", „Drum drept", „Cuget clar" ş.a. — are un puternic rol de popularizare a culturii. În articolul program (*O lămurire*) din primul număr — adevărată profesiune de credinţă — N. Iorga îşi exprimă adeziunea şi preţuirea pentru scrisul tuturor scriitorilor români valoroşi, rămînînd însă pe o poziţie rigidă faţă de curentele moderne, printre care simbolismul, căruia îi nega orice suport autohton. Revista pleca de la credinţa că va fi un sprijin al intereselor fundamentale ale neamului şi va descoperi talente noi. Ea urmărea să fie un omagiu închinat poporului român ; însăşi denumirea aparţinea unei preţuite cărţi populare, gustată odinioară de către mase[1].

Mai tîrziu, N. Iorga va mărturisi că intenţiona să dea „împreună cu amintiri istorice, bune de citit pentru oricine, cît mai multe traduceri, în versuri şi în proză, din literaturi mai puţin cunoscute sau chiar cu totul străine de noi[2], de fapt, o replică adversarilor care vedeau în el pe duşmanul oricărei influenţe străine.

În „Floarea darurilor", alături de rubrica destinată literaturii străine, în care întîlnim traduceri din Eschil, Ovidiu, Virgiliu, Goldoni, Shakespeare, Byron, Heine, Schiller, Hugo, Lamartine, Goethe, Baudelaire etc., figurează în aceeaşi proporţie spaţiul destinat folclorului literar şi literaturii vechi româneşti. Rubrica de folclor literar cuprinde, număr de număr, cîntece poporale, balade, colinde, poveşti ş.a. din toate provinciile locuite de români. Dintre culegători citäm pe Tudor Pamfile, C. Şaban-Făgeţel, Al.I. Daniil, Al. Ţiplea, N. Mateescu, Onică, Mihnea Olmaz, Justin Volbură, Virgil Caraivan.

N. Iorga, prin articolele sale, prezente în fiecare număr, evocă trecutul istoric al poporului român, ridică probleme de limbă şi de literatură, se ocupă de istoria învăţămîntului românesc feminin. La loc de cinste figurează folclorul literar şi etnografia, domenii de care N. Iorga se interesează încă din jurul anului 1890. După 1902, prin articolele din propriile reviste, preocupările sale cărturăreşti dobîndesc un profund caracter practic şi constant, în urma călătoriilor, făcute cu scopul cunoaşterii, în toate provinciile locuite de români.

Pentru hărnicia sa de folclorist, era cinstit în „Floarea darurilor" numele lui S. Fl. Marian, care „dădea în fiecare an un volum întreg" ; culegător de cîntece şi balade, de datine şi de „farmece", autor al *Ornitologiei poporale române* şi al *Cromaticii poporale*, modestului folclorist sucevean i se acorda locul ce i se cuvenea[3]. În acelaşi sens este preţuit meritul de culegător de *Poezii populare din Maramureş* al lui A. Ţiplea şi volumul *O culegere de descîntece din judeţul Romanaţi* de Daniil Ionescu şi fiul său. Dacă la prima colecţie cronicarul literar insistă în special asupra limbii folosite, la cea de-a doua evidenţiază „acea moştenire sufletească a datinelor, cîntecelor, practicilor, care nu e mai puţin scumpă". Precizînd că superstiţiile româneşti nu provin din cultura romană[4], emite opinia că descîntecele fac parte din vechiul fond de interpretare naivă a forţelor naturii ; ele încearcă să sugereze aşa-zise elemente misterioase ale destinuui uman". Puterile aruncătoare de farmece, făcătoare de rău, care se amestecă în viaţa oamenilor, căutînd toate mijloacele ca să pătrundă în trupurile „curate ca argintul", „luminate ca stelele" şi „ca roua din cîmp", pot fi înlăturate tot printr-un farmec, dat de calitatea doftoriilor (materiale luate de la morţi sau din alte împrejurări neobişnuite), de cuvintele ciudate, spuse într-o anumită ordine, de ton sau de cîntec. În descîntece, pline de arhaisme, cuvinte rare şi analogii curioase, se pot descoperi „flori de poezii adevărate, din cele mai frumoase care cresc pe largul cîmp al închipuirii poporului nostru"[5].

---

[1] N. Iorga, *O lămurire*, în „Floarea darurilor", 1 ianuarie 1907, nr. 1, p. 6.

[2] Idem, *Orizonturile mele. O viaţă de om. Aşa cum a fost*, 1934, vol. 3, p.148.

[3] Idem, *Un cercetător al vieţii poporului român*, în „Floarea darurilor", 2 aprilie 1907, nr. 4 (II), p. 49.

[4] Idem, *Cerul ţăranului nostru*, în „Floarea darurilor", 5 august 1907, nr. 19 (II), p. 289.

[5] Idem, *O culegere de descîntece*, în „Floarea darurilor", 17 iunie 1907, nr. 12, p. 177, 179.

Datinelor, preţuite ca nişte coordonate fundamentale pe care un popor îşi clădeşte prezentul şi viitorul, N. Iorga le acordă valoare de document: traiul de păstori al românilor „se poate cunoaşte din ce a rămas pînă astăzi, din ce spune tradiţia, din ce povestesc unii călători, din ce se furişează, în secolele din urmă, printr-unele izvoare istorice"[6]. La baza obiceiurilor româneşti este aşezat vechiul fond tracic, evident în locuinţă şi în îmbrăcăminte, în felul de a munci. Cultura românească este încadrată în vasta zonă a ţărilor balcanice, ajungîndu-se la concluzia, plină de mîndrie, că „noi singuri avem tradiţia vieţii de sine stătătoare, pe care n-am pierdut-o niciodată". De unde îndemnul: „Iar ca unii ce avem cea mai bogată cultură, neîntreruptă, s-o cultivăm înainte de orice, pentru a face din ea puterea noastră şi adevărata noastră independenţă. Ca unii ce sîntem pe un larg hotar bătuţi de civilizaţia Apusului, să culegem din ea ce trebuie pentru a înălţa nu pentru a jertfi cultura noastră"[7]. Din scrisul lui N. Iorga răzbate respectul faţă de datinele străbune şi pentru obligaţiile pe care acestea le implică contemporanilor; era bucuros că în Vălenii de Munte acestea se păstrau în mare măsură, dar vremii noi îi reproşa dispariţia lor treptată[8].

Marele gînditor român făcea un apel patriotic, prin care cerea strîngerea, în muzee, a celor mai de seamă vestigii ale trecutului românesc. În acest sens reliefa şi valoarea muzeului de etnografie din Bucureşti, unde erau adunate tot felul de elemente ale culturii populare[9].

N. Iorga adresează autorului creaţiei populare adevărate rînduri antologice de admiraţie şi de preţuire. Reproşează literaturii române că multă vreme zugrăvea ţăranul idilic sau „măcinat de avînturi sălbatice", făcînd abstracţie de demnitatea sa morală, concretizată, de pildă, în imaginea celui muscelean. De acesta s-a ocupat încă în „Sămănătorul", fiind uimit de „veselul roşu argeşean şi muscelean" al costumelor feminine, puse, valoric, pe aceeaşi treaptă cu a domniţelor bizantine. Acolo, în Muscel, trebuie să mergi „ca să vezi pe ţăranul cu strălucit port de aur, roşu şi alb", „cu trainica locuinţă înaltă sub acoperişul de şindrilă, cu pridvorul pe stîlpi, cu adînca pivniţă dedesubt care îndeamnă la păstrare, case cu două rînduri, cu multe încăperi, în care odăile de oaspeţi aşteaptă cu plocatele şi ţesăturile lor pe oaspetele ce e primit în prag de ţăranca nobilă..."[10]. N. Iorga face disctincţie, în ce priveşte arta populară, între satele de veche tradiţie românească şi cele noi, mai puţin sau de loc originale: în contrast cu cătunul Cornetul sînt satele Odobeşti şi Văcăreşti, a căror imagine este caracteristică pentru întreaga Muntenie.

N. Iorga, în călătoriile sale, întreprinse pe tot întinsul ţării, sesizează specificul vieţii săteşti prin portul popular, prin locuinţe, prin mobile, precum şi prin obiectele casnice. Remarcă trăsăturile sufleteşti ale locuitorilor din sate, care, în genere, se dezvăluie greu străinilor. Într-un sat prahovean se bucură cînd vede că ei „privesc în faţă şi nu se căciulesc a bunăziua după datinele şerbilor şi a clăcaşilor de pe vremuri"[11]. Notează însă cu durere adîncile contraste sociale din România începutului de secol al XX-lea: „Jos, stau ţăranii în robie, pedepsiţi ca negrii din Congo, ca buşmanii din Hotentoţia germană cînd cutează a se crede oameni, şi o spun în chip ilegal, şi uneori, barbar"[12]. În satul Curteşti din judeţul Botoşani,

---

[6] Idem, *Încă un scriitor al aromânilor*, în „Floarea darurilor", 28 aprilie 1907, nr. 5 (II), p. 65.

[7] Idem, *Cultura românească şi rolul României în Balcani*, în „Floarea darurilor", 6 mai 1907, nr. 6 (II), p. 81.

[8] Idem, *La mănăstirea Dobrovăţului*, în „Floarea darurilor", 29 iulie 1907, p. 279; nr. 18(II), p. 279. *Vălenii de Munte*, în „Floarea darurilor", 2 septembrie 1907, nr. 23 (II), p. 359.

[9] Idem, *Muzeul de etnografie din Bucureşti*, în „Floarea darurilor" 10 iunie 1907, nr. 11 (II), p. 161.

[10] Idem, *Casa din Muscel a lui Boteni*, în „Floarea darurilor", 3 iunie 1907, nr. 10 (II), p. 145.

[11] Idem, *La mănăstirea Zamfira*, în „Floarea darurilor", 1907, nr. 4(II), p. 59.

[12] Idem, *Cultura românească şi rolul României în Balcani*, în „Floarea darurilor", 6 mai 1907, nr. 6(II), p. 81.

cu toată destoinicia lor, oamenii sînt săraci, iar poveştile sînt înlocuite cu relatări din zilele de groază prin care au trecut în vijelia răscoalei de la 1907[13]. La fel de sărace sînt şi satele din jurul Iaşului.

N. Iorga „va da din nou impulsuri valorificării literaturii populare din punct de vedere istoric"[14]. Astfel, într-o excursie făcută în Oltenia scoate în relief, printre altele, portul obişnuit al bărbaţilor: „în mantie de abă albă cu şireturi negre, cu înalta cuşmă turtită sus; cu cizme mari pînă peste genunchi". Dar, prin unele sate, în portul feminin se disting influenţe turceşti, istoriceşte explicabile: „Femeile se înfăţişează elegant şi ciudat, de o sprintenie orientală în papuci, cu fustele lor scurte, o catrinţă ce aleargă în jurul trupului întreg, în pieptare strîmte şi pe cap, adeseori cu fesuri roşii de carton pătrate, peste care e aruncată o străvezie maramă cu flori, după gustul fiecăreia, ţesute într-însa. E o urmă a portului cadînelor din cetăţile dunărene stăpînite de-a dreptul şi locuite chiar de turci"[15]. Interesant este modul de construire a caselor în Piatra Olt: „Un cerdac se întinde de-a lungul faţadei, şi undeva, mai mult la o parte decît în mijloc, el înaintează printr-un cafas asupra curţii; e iarăşi o veche datină răsăriteană adusă prin turci ...[16].

Nu lasă neobservate costumele unor minorităţi naţionale, cum ar fi ale ciangăilor din Moldova şi ale turcilor din Dobrogea[17]. La rîndul ei, originala noastră creaţie populară, cu simţul pentru proporţie, cu fineţea liniilor şi delicateţea culorilor, a influenţat alte culturi populare, cum ar fi, de pildă, cea rusă[18].

Alte numere din „Floarea darurilor" fac referiri la munca agricolă a ţăranilor, schiţînd imaginea tradiţională a treieratului cu ajutorul animalelor. Reţine atenţia şi interpretarea fenomenelor cosmice de către masele populare; aşa, bunăoară, stelele sînt denumite cu termeni luaţi din sfera universului agrar[19]. Bogata rubrică de creaţie populară din „Floarea darurilor" era în fond aplicarea practică a unor mai vechi — şi de totdeauna — deziderate teoretice ale lui N. Iorga: încă din 1902, printr-o scrisoare, îndemna pe studenţii români de la Budapesta să lupte pentru evitarea imitaţiei, pentru culegerea folclorului literar şi pentru cunoaşterea specificului românesc, totul fiind subordonat întăririi conştiinţei naţionale. Mai tîrziu, critica românească va insista mult în sensul acestor idei[20].

Valoroase, teoretic, sînt şi adnotările făcute de N. Iorga la unele specii folclorice publicate în „Floarea darurilor", după cum interesante sînt contribuţiile sale teoretice ,deşi unele astăzi depăşite, dar care la începutul secolului au avut alt răsunet. Tradiţionalismul în teoria literaturii, ancorarea idealului în trecut, credinţa că societatea poate fi reformată prin cultură şi reforme morale, prin solidaritatea dintre clase sociale antagonice, supraevaluarea fondului etnic ţărănesc sînt limite explicabile prin epocă, care nu întunecă munca titanică, cu sens patriotic, a lui N. Iorga. Ca scriitor are un simţ artistic sigur, încadrînd, prin cele mai de preţ opere ale sale, fenomenul literar românesc în cultura europeană; ca istoric şi

---

[13] Idem, *În preajma Botoşanilor*, „în „Floarea darurilor", 27 mai 1907, nr. 9 (II), p. 135.

[14] Dumitru Pop, *Curs de folclor literar*, Cluj, 1957, p. 97.

[15] N. Iorga, *La mănăstirea Brîncovenilor*, în „Floarea darurilor", 1907, nr. 3, p. 171.

[16] Ibidem, p. 172.

[17] N. Iorga, *Şcheia*, în „Floarea darurilor", 1907 nr. 4 (I), p. 244; *De la Brăila la Măcin pe Dunărea înghetată*, în „Floarea darurilor", 1907, nr. 6 (I), p. 378.

[18] Idem, *Veşti din Rusia despre trecutul nostru*, în „Floarea darurilor", 1 iulie 1907, nr. 14(II).

[19] Idem, *Cerul ţăranului nostru*, în „Floarea darurilor", 5 august 1907, nr. 19 (II), p. 289.

[20] Al. Dima, *Zăcăminte folclorice în poezia noastră contemporană*, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1936.

critic literar adoptă metoda de cercetare a contextului cultural, ca adversar al estetismului este pentru principiul că arta are funcție socială, impunînd metoda comparatistă, judecînd fenomenul literar românesc în legătură cu forme similare din alte literaturi. Fiorul pasiunii pentru frumos se împletește continuu cu observațiile omului de știință. În „Floarea darurilor" insistă asupra rolului funcțional al folclorului literar de a oglindi viața cu toate contradicțiile ei, în mod specific, cu mijloace artistice adecvate spiritului popular și de a fi, în același timp, sursă de împrospătare continuă a literaturii culte. Niște cîntece sînt „interesante pentru sentimentele ce provoacă viața nouă de cazarmă", iar unul dintre ele deoarece „cuprinde amintiri din vechiul cîntec bun și note de vulgaritate contemporană", în el distingîndu-se „două vremuri", cu totul deosebite, din viața poporului nostru, „unde nu e frumoasă, ea e interesantă". O poveste este însoțită de următoarele rînduri: „Dau această poveste cu un îndemn pentru introducerea materialului de fantezie largă și sentimentalitate a basmului în poezia cultă, care, prea de mult, a uitat de dînsul"[21]. Celelalte adnotări, nesemnate, aparținînd poate lui N. Iorga, se referă la concepția despre viață a poporului așa cum reiese din folclorul literar, la unele aprecieri ale *Mioriței* și a unei variante a lui *Harap Alb*.

Conform convingerilor sale tradiționaliste, constată cu regret schimbări și în domeniul lingvistic: „Și, precum polcuța, fusta, barișul nu sînt mai frumoase decît cămașa înflorită, fota sprintenă și maramele, tot astfel acest jargon al civilizației, care începe a pătrunde cu încetul și în sate, nu se poate asemăna cu hotărîta și mlădioasa limbă, plină de sunet și de înțeles, a veacurilor trecute[22]. V. Alecsandri datorează multe fondului folcloric și limbii vorbite în satele moldovenești. Recomandă însă, în spirit modern, culturalizarea intensă a maselor — unul dintre deziderateie fundamentale ale întregii sale vieți — printre altele, prin tipărirea cărților special dedicate acestora"[23].

În îndelungata și multilaterala sa activitate, N. Iorga a adus o contribuție valoroasă la teoria generală a folclorului literar, dezbătînd problemele fundamentale ale acestuia și adăugînd o concepție nouă față de înaintași: lărgește noțiunea de literatură nescrisă, incluzînd pe lîngă poezia propriu-zisă și pe cea în legătură cu destinele și obiceiurile, precum și proza: în procesul de creație folclorică, referindu-se la raportul tradiție-inovație, disociind termenii individ-colectivitate[24], accentuează atribuția individului și, deși rolul de bază îl au țăranii, nu exclude din procesul creator pe celelalte pături sociale; teoretizînd geneza și evoluția folclorului, caută sisteme de apreciere, stabilește criterii de clasificare a speciilor și genurilor literare, subliniind comunitatea de idei dintre popoare; accentuează importanța problemelor de versificație și de prozodie în creația populară; pleacă de la observarea vieții concrete, criticînd metodele de adunare a folclorului prin chestionare și oameni nepregătiți, precum și orice imixtiune în textele culese; revine de nenumărate ori asupra oralității, anonimatului, sincretismului și funcționalității folclorului; își exprimă încrederea în vitalitatea folclorului literar în epoca modernă; stabilește unele note specifice ale artei noastre populare, raportată la vechea artă europeană, integrîndu-se în cultura umanității. Folcloristica noastră contemporană, cu alte posibilități de cercetare, va adînci această idee[25].

În „Floarea darurilor", N. Iorga este prezent, mai ales, prin opiniile în descrierile de călătorie și prin puține articole, special dedicate creației populare. Acestea, alături de evocările istorice, de unele precizări referitoare la documentele vechi, de imaginile din natura patriei, alcătuiesc doar un fragment din vasta operă a scriitorului și savantului român de prestigiu

---

[21] N. Iorga, *Adnotări* în „Floarea darurilor", nr. 3 (II) și nr. 22 (II), p. 350.

[22] Ibidem, *Un palat al lui Brîncoveanu*, în „Floarea darurilor", 1 ianuarie 1907, nr. 14 (II), p. 42.

[23] Idem, *Poporul își cere cărțile sale*, 19 august 1907, nr. 21 (II), p. 321.

[24] Gh. Vrabie, *Folcloristica română*, EPL, 1968.

[25] I.C. Chițimia, *Folclorul în substratul literaturii române vechi*, în *Temelii folclorice și orizont european în literatura română*, 1971, p. 7—23.

mondial. Însuşi N. Iorga, care era „netăgăduit, un om de geniu, scăpărător de inteligenţă şi un foarte mare muncitor"[26], şi-a exprimat satisfacţia de a se fi realizat dezideratele urmărite prin această revistă de început al vastului lanţ de ezitări proprii. Programul: „de a trezi interesul pentru literaturile mari ale lumii, de a face să cunoască mai bine, numai în părţile ei adevărat frumoase, literatura poporului, de a chema în amintire juvaiere uitate prin sertarele încuiate ale vechii literaturi româneşti ,de a răspîndi, prin descrieri de călătorie şi chipuri, conştiinţa bogăţiei şi originalităţii naturii, artei, trecutului nostru întreg, a fost, cred, cinstit şi răbdător îndeplinit"[27].

Dinuţa Marin

[26] Ş. Cioculescu, *N. Iorga*, în *Varietăţi critice*, EPL, 1966, p. 310.
[27] N. Iorga, *Spre actualitate*, în „Floarea darurilor", 30 decembrie 1907, nr. 40 (II), p. 625.

Revista arhivelor, 1973

Ultimele numere (2, 3, 4/1972 și 1/1973) din „Revista arhivelor" aduc în discuție deopotrivă o seamă de chestiuni speciale, dar și unele aspecte mai generale ale activității arhivistice românești și constituie, de aceea, un prilej nimerit de reflecție asupra acesteia. Așa, de pildă, pornind de la *Decretul* nr. 472 al Consiliului de Stat, privind fondul arhivistic național al Republicii Socialiste România (reprodus în nr. 2/1972 al „Revistei arhivelor"), Gh. Titileanu schițează în nr. 3/1972 cîteva *Probleme actuale ale activității arhivistice*, între care aceea a identificării, colectării, conservării, cercetării și valorificării complexe a documentelor apare drept cea mai importantă. În acest sens, pregătirea corespunzătoare a arhiviștilor, a arhivarilor și a altor persoane implicate în această muncă (la care publicația de față, singura cu acest profil, la noi, s-ar cuveni să contribuie încă mai intens), amenajarea depozitelor, alcătuirea și publicarea în tiraj corespunzător a instrumentelor de lucru necesare unor investigații rapide și eficiente etc. rămîn îndatoriri de prim ordin ale tuturor lucrătorilor din rețeaua arhivistică românească.

Masa rotundă privitoare la arhivele particulare (același nr. 3) scoate în evidență bogăția și varietatea acestora, grija ce trebuie manifestată pentru depistarea și conservarea lor, pentru eventuala lor trecere în patrimoniul statului etc. Dar trecerea în patrimoniul statului nu trebuie să ducă la anonimizarea respectivelor fonduri, cuvenindu-se ca în toate cazurile în care stocurile sînt relativ apreciabile să se păstreze, oficial și perpetuu, numele donatorului sau al vînzătorului, cinstindu-se și pe această cale o preocupare omenească oarecum deosebită. Ba, mai mult, unde s-au obținut documente mai multe de la anume persoane, fondurile ar trebui reconstituite și denumite cu numele respective (este cazul, de pildă, al fondurilor Teodor Balan și Ion Vicoveanu de la Suceava). Cataloage ale lor, le-ar face imediat accesibile și utilizabile și ar contribui la sporirea prestigiului arhivisticii noastre (cam prea funcționarizată încă și axată mai puțin decît ar trebui pe munca științifică de valorificare complexă a imenselor ei fonduri).

Inițiativa luată la Muzeul arhivelor de a organiza expoziții ale colecționarilor (personale sau pe teme — a se vedea articolul lui V. Teodorescu, *Mărturii din colecția „George Buzdugan"*) constituie un alt pas în acest sens, el cuvenindu-se urmat de mulți și diverși alții, mai convingători și constanți, pe întreg cuprinsul țării (la Suceava, bunăoară, unde lucrurile îmi sînt mai cunoscute, cred că o excepțională expoziție s-ar putea organiza cu documentele rămase de la Simeon Florea Marian și de la mulți alții, încă prea ignorați de factorii județeni de resort), pentru ca tot ce e document semnificativ, public sau particular, să iasă la iveală și să fie valorificat în chip corespunzător. De asemenea, încurajarea amatorilor pasionați de acest domeniu, prin întreținerea unor legături strînse cu ei (creîndu-se, eventual o asociație a lor), prin publicarea unor contribuții ale lor, ca și prin scurte îndrumări de tehnică și știință arhivistică ce-ar putea fi inserate sistematic în revistă, s-ar înscrie aceluiași scop, și ar stimula

cercetările arhivistice în general, de la nivelul județului și al întreprinderii pînă la cel al centralei. Aceasta, fără a mai vorbi de necesitatea unei ample istorii a domeniului, de nevoia unui manual practic cuprinzător, adecvat nivelului actual al arhivisticii, care ar îndeplini același rol etc.

Stimulînd și reflectînd asemenea inițiative, prin permanentizarea rubricii introduse de curînd (dar uitată mai apoi) și a altora posibile, „Revista arhivelor" ar cîștiga în popularitate și importanță, făcînd totodată utilă operă de îndrumare și organizare a activității științifice, atît de urgent necesară. Dealtfel în ce privește rubricile, deși se observă o anume tendință de diversificare a lor (s-a creat, nu de mult, o *Pagină a arhivarului* etc.), sectoare întregi ale arhivisticii (diplomatica, genealogia, sigilografia etc.) sînt încă sporadic reprezentate în revistă (poate și din cauza numărului mult prea mic de pagini și de apariții anuale), datorită, probabil, și cercului restrîns de specialiști, încît, paralel cu încurajarea generală a cercetărilor în respectivele domenii, ar fi bine ca ele să-și găsească un loc și în școli și facultăți. Dealtfel, fiindcă e vorba de învățămînt, folosirea unor date din cuprinsul revistei în procesul școlar ar implica și o mai consistentă și fidelă ilustrare a diverselor studii, cu atît mai mult cu cît materialele prezentate sînt adesea foarte rare, greu accesibile, cînd nu de-a dreptul inedite. Faptul ar trebui corelat cu nevoia ca revista să facă tot mai mult cunoscute fondurile arhivistice (excelentă ideea organizării *muzeului arhivelor*, care ar trebui completat cu diverse expoziții itinerante și popularizat prin felurite publicații ale *sale* — cataloage, pliante, ilustrate, ghiduri ș.a.m.d.), să stimuleze constant cercetarea și producerea tuturor uneltelor de lucru, făcînd accesibil rapid întregul nostru patrimoniu arhivistic și înlăturînd tendințele unora de a ține „pentru ei" anume secțiuni ale sale, de multe ori fără a ajunge măcar să le valorifice, ci dintr-o cupiditate nu numai incompatibilă cu viața științifică normală dar și inexplicabilă. Noile reglementări în munca de arhivă (vezi articolul lui T. Mateescu și M.R. Mocanu) trebuie să constituie un îndemn și pentru publicarea consecventă și într-un ritm ceva mai susținut a diverse volume cu documente, a bibliografiilor și inventarelor (evident în tiraje corespunzătoare cerințelor actuale și de perspectivă și nu ca pînă acum într-un număr aproape ridicol de exemplare), pentru care revista n-a prea investit energie și nici cît de cît din puținul ei spațiu. De aceea, deși utile, *instrumentele de lucru* apărute în revistă (cum sînt *listele cronologice* și *cursus honorum* publicate recent de Th. Rădulescu) n-ar trebui să împovăreze cuprinsul acesteia, ci să fie publicate în tiraj separat, spațiul respectiv fiind afectat altor probleme (semnalări de noi descoperiri și achiziții, dări de seamă, încă mai minuțioase decît cele din nr. 1/1973, despre cercetările făcute în arhivele străine, corespondență științifică și cu colaboratorii, rezumate mai consistente în limbi străine, sumare analitice în alte limbi, recenzii și prezentări de cărți de specialitate, informații sistematice asupra mișcării arhivistice mondiale etc., etc.).

Fiind o publicație cu o tradiție îndelungată (anul acesta se împlinește o jumătate de veac de la primul număr), „Revista arhivelor" poate deveni astfel încă mai funcțională și *operativă*, mai dinamică și receptivă la întreg arsenalul de probleme ale acestui domeniu deosebit de important al culturii și vieții noastre sociale. Poate că editarea unor suplimente ale sale (cu documente, albume, bibliografii, îndrumări etc.) ar fi o altă cale de pătrundere în activitatea curentă a cercetătorilor și a publicului larg, de stăpînire, în definitiv, a tuturor aspectelor respectivei discipline, a cărei complexitate nu poate fi ignorată. Lărgirea numărului de colaboratori, reflectarea echilibrată a tuturor compartimentelor (se acordă puțină atenție arhivelor literar-artistice, cu caracter sociologic, filologiei, demografiei etc.), atragerea în această muncă a tuturor lucrătorilor din arhive (foarte rar scriu cei din provincie), propunerile organizatorice și metodologice pe care ar trebui să le cuprindă, ar ridica încă mai mult nivelul acestei publicații valoroase, menită a juca un rol decisiv în dezvoltarea multilaterală a arhivisticii românești contemporane.

George Muntean

„Neohelicon" [1] ,1973, 1, 2

Primul număr (dublu) al noii reviste de literatură universală și comparată, apărut în întîmpinarea celui de-al VII-lea Congres al Asociației internaționale de literatură comparată (Montreal — Ottawa — 13—19 august 1973), conține un cuvînt către cititori, *Lectori salutem*, documentația completă referitoare la „Colocviul internațional consacrat problemelor metodologiei moderne a cercetărilor de literatură comparată și universală", organizat la Budapesta în zilele de 17 și 18 noiembrie 1971 sub auspiciile Societății Ungare de literatură comparată și ale Institutului de studii literare al Academiei de Științe a Ungariei, precum și o serie de alte contribuții reunite sub titlul de rubrică „Revue".

În cuvîntul introductiv se precizează în primul rînd că revista înțelege să fie de literatură universală și comparată, nu atît prin preferința acordată unor teme sau altora, ci prin spiritul articolelor sale. Căci „cercetările de literatură universală și comparată se disting de alte domenii ale studiilor literare nu atît prin subiectul lor, cît prin spiritul lor și punctul de vedere adoptat". În continuare, respingîndu-se orice idee de ierarhizare a literaturilor și limbilor în „principale" și „secundare", se arată că „datorită locului geografic al apariției, ea (revista *n.n.* — *M.N.*) se va strădui totuși să pună — în contextul literaturii europene și universale — un accent mai viguros pe trecutul și prezentul literaturilor din Europa centrală și orientală, ceea ce nu fac revistele asemănătoare publicate în alte regiuni ale planetei". Cu alte cuvinte — putem adăuga noi — „Neohelicon" își propune să facă un pandant necesar unor publicații ca „Revue de littérature comparée" sau „Comparative Literature".

În cuvîntul introductiv se propune și o definiție a ceea ce autorii denumesc „optica comparatistă și universală". Ea s-ar rezuma la trei principii: primul — depășirea frontierelor naționale ale literaturilor; al doilea — reversul său — relevarea particularităților unor fenomene naționale într-un context mai larg; și, în sfîrșit, al treilea — aspirația către sinteză. „În cele din urmă analizele de literatură comparată se cer a fi integrate în sinteze mai largi de literatură universală". E de remarcat că e o platformă largă și deschisă, susceptibilă de a reuni — într-un efort constructiv, așa cum își propune redacția revistei, cele mai variate metode și inițiative, — de la cele tradiționale, pînă la cele mai noi și insolite. Totodată, subliniind intenția redacției de a „acorda prioritate literaturilor naționale", cuvîntul introductiv neagă că o atare poziție ar presupune implicit și programatic că literatura comparată ar urma să se dedice cu precădere unor subiecte situate pe traectoria „frontierelor dintre literaturile naționale". Dimpotrivă, „alegîndu-și subiectele de-a lungul frontierelor, în domenii ce includ mai multe literaturi deodată, adică aspirînd către o sinteză, literatura comparată și universală descoperă tocmai acele trăsături esențiale care sînt comune unui grup de literaturi și care nu sînt mai puțin revelatoare pentru înțelegerea operei și a trăsăturilor naționale". „Aspectul comparativ nu completează ceea ce noi știm și chiar «mai exact» prin abordare națională, dar el plasează cunoștințele noastre într-un context mai larg de noutăți și astfel el nu va fi mai puțin important sau revelator decît altul. Procedeul și mijloacele literaturii comparate pregătesc sinteza a cărei unitate supremă e literatura universală, sinteza goetheană de *Weltliteratur*".

Pornindu-se de aici se definește și tradiția de la care se revendică revista. Prin subtitlul său — de la *Arta Comparationis Litterarum Universarum* — periodicul editat în mai multe limbi în anii 1877—1888 de Hugo Meltzl de Lomnitz, periodic considerat a fi primul care prin chiar titulatura sa racorda literatura comparată la cea universală, „apreciind cele două noțiuni nu ca fiind contrarii, ci într-o relație organică, completîndu-se și sprijinindu-se reci-

---

[1] „*Neohelicon*", *Arta comparationis litterarum universarum*, nr. 1—2, 1973, Akadémiai Kiadó, Budapest, Mouton, The Hague — Paris, 388 p.

proc". În al doilea rînd, titlul revistei face aluzie la revista „Helikon", editată de Jean Hankis, care în anii negri ai celui de-al doilea război mondial (1938—1944), „împotriva naţionalismului separatist şi provocator" — promova „principiile pacificatoare ale literaturii universale şi comparate".

În sfîrşit, „Neohelicon" se defineşte şi ca o revistă pusă în slujba iniţiativei de elaborare a unei istorii a literaturilor de limbi europene. Ceea ce nu va exclude însă din cîmpul său de preocupări fenomene de interes mai general, privite din cele mai variate perspective — filozofică, sociologică, psihologică sau interdisciplinară — abordate fiind fie cu metode tradiţionale, fie făcîndu-se apel la procedee moderne ca semiotică, poetică structurală, structuralism lingvistic etc.

După cum se vede, un program cuprinzător pe care nu putem decît să-l salutăm.

În ceea ce priveşte „Colocviul internaţional consacrat problemelor metodologiei moderne a cercetărilor de literatură comparată şi universală", o dare de seamă completă asupra acestei prestigioase manifestări ştiinţifice a apărut în „Revista de istorie şi teorie literară", nr. 1, 1972. În primul număr al „Neoheliconului" cititorii vor găsi (în limbile franceză, engleză şi germană) textele complete ale referatelor, comunicărilor şi ale intervenţiilor la discuţii. După cum se ştie, la colocviu au fost supuse dezbaterii trei teme şi anume: I. Istoria literară — valoarea estetică (de fapt — relaţia dintre ele); II. Zonă literară; III. Curente şi epoci literare. Materialul adunat e bogat în puncte de vedere variate, interesante, susceptibile de a oferi un tablou destul de fidel al principalelor tendinţe şi opţiuni care animă mişcarea comparatistă contemporană. În p. 326—335 se publică cuvîntul de concluzii rostit de György M. Vajda, iar în p. 336—337 lista completă a participanţilor la colocviu, cuprinzînd şi patru comparatişti şi esteticieni români: Paul Cornea, Alexandru Dima, Ion Ianoşi şi Mihai Novicov.

În rubrica „Revue", spre satisfacţia noastră firească, e aşezat în loc de cinste un articol al compatriotului nostru Adrian Marino — *Le courant littéraire, essai d'une définition* — constituind de fapt un fragment din *Dicţionarul de idei literare*, recent apărut. Cu verva şi competenţa-i caracteristică, Adrian Marino dezbate o problemă controversată, de necontestabilă însemnătate istorică, teoretică şi metodologică, propunînd soluţii şi concluzii dintre cele mai interesante. În continuare, Jacques Body prezintă comparatismul „văzut din Franţa", iar Michael E. Moriatry — comparatismul în Statele Unite ale Americii. Borbála H. Lukacs semnează un foarte documentat articol despre „recentele cercetări comparatiste în Uniunea Sovietică", iar Jacques Voisin prezintă primul volum din seria „Istoria comparată a literaturilor de limbi europene" — *Expressionism as an International Literary Phenomen* de Ulrich Weisstein, prezentare urmată de prefaţa la volum elaborată de autor. În încheierea rubricii se publică o dare de seamă asupra celei de-a III-a conferinţe naţionale româneşti de literatură comparată, redactată de Paul Cornea.

De o ţinută ştiinţifică elevată, cu un conţinut bogat şi variat, „Neohelicon" se anunţă ca o publicaţie indispensabilă unui cercetător de literatură universală şi comparată.

M. Novicov

Dumitru Velciu, **Miron Costin. Interpretări şi comentarii,**

Ed. Minerva („Universitas"), 1973, 298 p.

O foarte interesantă cercetare consacră lui Miron Costin, urmărind mai ales infirmarea unor vechi locuri comune, D. Velciu, fost student al profesorului Ştefan Ciobanu; cartea sa, după cum însuşi autorul o subliniază, nu este o monografie propriu-zisă, ci o încercare de a adînci înţelegerea cronicarului în perspectiva adevăratei sale înfăţişări, istorice şi literare, ca un tipic reprezentant al clasei şi al timpului său, mare boier acaparator de pămînturi, inamic al oricărei domnii autoritare, şi totodată un scriitor în adevăratul sens al cuvîntului, preocupat nu numai de efectul stilistic al frazei sale, ci şi de propria sa imagine în contextul evenimentelor pe care le narează; cu alte cuvinte, intenţia disimulării este caracteristică la acest cronicar dat în general ca exemplu de obiectivitate senină, şi ea este cea care i-ar oferi cronicii, în bună măsură, caracterul de artă, de literatură (ceea ce, împingînd afirmaţia pînă la ultimele ei consecinţe, ar însemna că literatura este, la urma urmei, un neadevăr spus frumos). Desigur, unele din aspectele parţiale ale acestor teze au fost enunţate, cu diferite ocazii, de cîţiva premergători, între care Iorga şi Şerban Cioculescu, şi autorul nu uită a le menţiona; alteori, cercetarea sa vine doar să adîncească unele aspecte cunoscute şi acceptate, cum este ideea despre arta literară a istoricului, utilizarea unui larg registru de procedee formale etc. În tot, lucrarea este remarcabilă şi ea nu va întîrzia să modifice, cel puţin într-o măsură, imaginea stereotipă pe care o mai vehiculează compendiile şi manualele.

Cel mai original, mai bogat şi mai convingător capitol al cărţii ni se pare a fi cel de-al doilea, *Omul public*, o revizuire atît a unor detalii biografice, cît şi o nouă interpretare a lor într-un context istorico-social larg, în care personalitatea cronicarului este riguros confruntată cu documentele. Demonstraţiile lui D. Velciu despre originea munteană a familiei Costin, despre caracterul interesat şi acaparator al acţiunilor lui Miron Costin, în vederea sporirii averii sale funciare, despre raţiunile de clasă ale opoziţiei pe care o face unor domni filopoloni totuşi, ca şi el însuşi, şi încă altele de mai mică importanţă, ni se par irefutabile. Excelent cunoscător al istoriei şi al documentelor acestei epoci, stăpîn deplin pe larga bibliografie critică a problemei, autorul conturează un profil credibil şi motivat al omului, profil în care erudiţia şi unele veritabile intuiţii psihologice se completează pentru a oferi deplină satisfacţie cititorului.

Mai puţin interesant ni s-a părut primul capitol, *Miron Costin în faţa istoriei literare*, expozitiv şi lipsit încă de evidenţierea propriei poziţii, pe care autorul şi-o rezervă pentru capitolele următoare, dar necesar poate în economia lucrării. Celelalte două capitole, *Omul în opera scrisă* şi *Scriitorul*—de fapt incluzînd aceeaşi temă—dezvoltă ideea pe care am enunţato ca fundamentală în cartea de faţă: aceea că cronicarul îşi disimulează în operă adevăratele

motive ale unora din faptele sale, uneori chiar faptele însești, cu ajutorul unui variat arsenal retoric, și că încearcă să-și compună o mască de istoric obiectiv, pentru a putea păstra atît reputația de om politic, cît și gloria de scriitor. Nu vom stărui asupra rezervei noastre față de insistența cu care ni se propun explicații intenționale și de rațiune artistică conștientă pentru prea multe din procedee retorice firești, care nu trebuiau neapărat învățate în școli, de la modele antice, și folosite cu gravitatea pe care le-o atribuie uneori — dus prea departe de zelul argumentării — autorul. Dorința cronicarului de a scrie pentru a impresiona, și chiar de a scrie literatură, ni se pare, într-adevăr, datorită argumentării lui D. Velciu, mai evidentă decît oricînd; vom conveni, de asemenea, că Miron Costin prefigurează într-o oarecare măsură pe Neculce în scurtele scene pe care le intercalează narațiunii sale, după cum foarte adevărată ni se pare și observația că Miron Costin tinde către extragerea unor învățături morale și filozofice din faptele pe care le înfățișează (p. 253—254). Toate acestea sînt merite de primă importanță ale cărții lui D. Velciu și ele concură la închegarea noului portret al scriitorului pe care autorul ni l-a promis.

Ni se pare însă că autorul a întreprins, asupra scriitorului Miron Costin, o cercetare unilaterală, generată de înțelegerea literaturii doar ca rezultat al unui efort conștient, al intenției de a face literatură, cînd aceasta se poate face — după părerea noastră — ca și proza domnului Jourdain, fără nici o intenție; calitatea de literatură, mai ales în epoca veche, este rareori dată de acest element intențional, ci de recepția noastră tîrzie, chiar dacă ea vine alături sau chiar împotriva intenției autorului. Nici Plutarh, nici ducele de Saint-Simon nu intenționau să scrie literatură, și totuși opera lor a fost citită ca literatură și ea a avut o influență rodnică și îndelungă asupra literaturii ulterioare; nu procedeele artistice folosite intenționat, în scop literar, consacră o scriere drept literatură, credem, ci receptarea ei ca atare. De aceea și insistența cu care autorul caută modele și tropi în scrisul lui Miron Costin este obositoare și, uneori, neconvingătoare.

Desele referiri la perioada studiilor cronicarului, la eventualele sale modele și surse de informație, sintetizează în bună măsură rezultatele cercetărilor de astăzi; ele sînt însă în măsură să suscite și unele puncte de întrebare, asupra cărora ne vom opri pe scurt. În discuția referitoare la sursele poemei *Viața lumii*, D. Velciu citează „certe ecouri din Horațiu" (p. 169), punînd în relație cunoscutele versuri „Trec zilele ca umbra..." sau „Fug vremile ca umbra și nici o poartă/A le opri nu poate", cu cele din *Ad Postumum*: „Eheu fugaces, Postume..." sau cu Vergiliu („fugit irreparabile tempus..."). Ne îngăduim să observăm că, în versurile latine din care citează autorul, nu există ideea fundamentală a versurilor lui Miron Costin, aceea că vremile, zilele, sînt „ca umbra" sau „ca fumul"; chiar dacă „pulvis et umbra sumus", citate apoi, pot susține ideea autorului, ni se pare că nu se poate cu nici un chip ignora o altă posibilă sursă a comparației, cea adevărată, după opinia noastră, adică cea a textelor religioase și apocrife, a căror persistență în memoria cronicarului trebuie să fi fost ceva mai mare decît a versurilor latine învățate în colegiu (pentru că nu pot crede, din păcate, că chiar și Miron Costin citea frecvent din Vergiliu sau Horațiu). Imaginea la care ne referim este de o banalitate recunoscută în textele de care vorbim; o vom găsi în evhologhiu, în *Dioptra* lui Filip Solitarul, tradusă din sec. al XVI-lea, în *Învățăturile lui Neagoe* ș.c.l.: „Acelea toate [bunătățile vieții — n.n.] spurcate sînt, ca umbra au trecut, ca fumul s-au spart..." etc. Celebra invocație *ubi sunt*, în versiunea lui Miron Costin, este revendicată de la Horațiu la p. 167, pentru că la p. 175 să se sugereze că este redevabilă unor versuri latine medievale anonime („Ubi Plato, ubi Porphirius..."), iar în ceea ce privește posteritatea acestei poeme, autorul crede că lecturii ei i se datoresc pasaje din cronica lui Pseudo-Muste, din cronicile versificate sau din Zilot Românul, ba chiar și versurile populare le-ar fi urmat pe cele ale lui Miron Costin (p. 176—177)! De fapt, așa cum am arătat altă dată, versurile din *Stihuri asupra peirii răposatului Manolachi Bogdan* — și din toți ceilalți — se datoresc modelului popular, iar acesta a preluat și versificat aceleași texte religioase, molitvelnice, tropare etc.

care au generat acele numeroase și atît de asemănătoare *versuri la morți*, pe care le întîlnim în mai toate miscelaneele de texte apocrife din sec. al XVIII-lea (cf. *Preromantismul românesc*, p. 55—64). În ceea ce privește existența în acest moment a unei „mentalități a celebrității pe care o aduce scrisul", neîndoielnică la Dimitrie Cantemir și la Miron Costin, ea ni se pare departe de a fi atît de răspîndită pe cît crede D. Velciu ; în orice caz, citatul pe care-l dă la p. 183 nu susține cîtuși de puțin ideea, pentru că copistul cărții, care e o Biblie, se referă explicit la gloria de a cîrmui înțelepțește, urmînd „cuvîntul", îndemnurile cărților sfinte, iar referirea la „Ptolemeu împărat", pe care D. Velciu o sare din citatul său, arată că gloria de care este vorba pentru cei ce-și leagă numele de o asemenea osîrdie cade asupra celui care o comandă, și deci o plătește, nicidecum asupra celui care o face, adesea nenumit. Paginile de titlu ale mai tuturor tipăriturilor religioase din acest secol, precum și multe din însemnările manuscriselor, sînt la fel de elocvente.

În general, problema modelelor și a culturii umaniste a lui Miron Costin ar fi trebuit să beneficieze, după opinia noastră, de o perspectivă istorică mai clară. În afara referințelor implicite, privind lucruri dealtfel stabilite, autorul nu încearcă să distingă o anumită etapizare a acestor surse care, chiar cunoscute odată, cum am mai spus, nu rămîn active și fertile decît în anumite condiții. Iată un exemplu interesant, asupra căruia a atras atenția Șt. Orășanu la sfîrșitul secolului trecut ; în versurile publicate în psaltirea lui Dosoftei (1673), Miron Costin crede că „Fliach întîi apoi Traian au adus pre aice/Pe strămoșii acestor țări..." pentru ca peste cîțiva ani el să revină, corectîndu-și expres afirmația (Șt. Orășanu, *Cronicarii moldoveni din sec. al XVII-lea*, București, 1899, p. 128, nota 3) ; problema este detaliată într-o excelentă teză, apărută recent, a lui Adolf Armbruster (*Romanitatea românilor*, București, 1972, p. 194 și urm.), care demonstrează istoricitatea, caracterul procesual al informării și al acțiunii acestor surse, pe care autorul cărții de față le vede și le pune pe un singur plan.

Desigur, aceste aspecte discutate nu sînt cele mai importante, ele nu afectează tezele principale ale cărții lui D. Velciu și meritele pe care le-am subliniat la început. Lucrarea rămîne meritorie și de o mare utilitate, contribuind la relansarea unei noi atitudini față de vechii noștri scriitori, de literatura și cultura românească veche în general, care caracterizează etapa actuală a studiilor noastre în această direcție.

Mircea Anghelescu

Eugen Todoran, **Eminescu**,
Ed. Minerva, 1972, 594 p.

Seria „Universitas" publicată de Editura Minerva s-a impus de la început publicului cititor prin lucrări de structură exegetică din domeniul istoriei literare, fiecare volum constituind o contribuție majoră în clarificarea operei unui scriitor sau a unei probleme literare. Cartea profesorului Eugen Todoran este cea de-a doua publicată în această prestigioasă serie despre opera lui Mihai Eminescu (prima fusese *Metafora mării în poezia lui Eminescu* de Ion Dumitrescu ; ea înfățișează întreaga operă a poetului român, supunînd-o unei atente și competente analize, în cadrul căreia sînt puse la contribuție și variantele poeziilor. Fiecare capitol cuprinde prezentarea unei probleme importante, — cum ar fi, de pildă, *Conceptele gîndirii poetice*, *Fantasticul romantic și folclorul*, *Diorama poetică și dialectica istoriei*, *Panorama deșertăciunilor*, *Iubirea*, *sentiment și ideal*, *Ironia și Satira* etc. — pentru lămurirea cărora autorul pune la contribuție rezultatele cercetărilor din domeniul poeticii, precum și din cel al

eminescologiei. Fundamentată de o largă bibliografie, de o pregătire teoretică temeinică, de o atentă analiză a textului operelor lui Eminescu, cartea profesorului Eugen Todoran se impune ca o contribuţie majoră deosebit de interesantă pentru lămurirea unor probleme ridicate de opera eminesciană.

În numărul 2 din 1973 al revistei „Limbă şi literatură" (p. 181—183) am publicat o recenzie a cărţii profesorului Eugen Todoran în care ne ocupam mai ales de capitolul intitulat *Panorama deşertăciunilor*. În recenzia de faţă vom discuta capitolele *Natura—cadru şi sentiment* (p. 301—340) şi *Iubirea, sentiment şi ideal* (p. 341—380).

Ideea fundamentală a prof. E. Todoran în ce priveşte natura în poezia lui Eminescu este că : „Prin metafora simbolică un poet poate face din viziunea naturii viaţa propriului său sentiment, reflectarea aspectelor naturii exprimînd astfel istoria intimă a sufletului său. Trei sînt astfel lumile ce se oferă contemplatorului, în orphismul romantic : lumea vizibilă, ca peisaj, reflectarea ei în lumea interioară a omului, ca sentiment al naturii, şi, dincolo de această reflectare, o suprarealitate invizibilă, un univers infinit în mişcarea lui — după formula definitorie a romantismului, de circulaţie în epocă : *externus mundus est figura hominis et homo est mundus absconditus, quia visibilia in eo sunt invisibilia* (p. 306). Apoi autorul trece în revistă fauna şi flora eminesciană, reluînd elementele pe care le reţinuse şi G. Călinescu. Rezultatele analizei profesorului E. Todoran conduc la ideea că „...în poezia lui natura mai adesea este un peisaj psihic, o realitate contemplată pentru ceea ce ea sugerează, pentru ceea ce răsfrînge din sentimentul poetului" şi mai apoi concluzia : „Tot peisajul naturii este deci pentru Eminescu o panoramă simbolică" (p. 311). Evident, nu putem fi decît de acord cu acest mod de abordare a poeziei lui Eminescu.

Uneori însă analiza propriu-zisă, în general atît de interesantă, a textului poeziilor ni se pare a fi făcută cu elemente exterioare operei analizate ; cu alte cuvinte, valoarea simbolică a elementelor naturii nu este dedusă din contextul poeziei ci autorul introduce valori simbolice ce se găsesc în mituri, sau în operele altor autori, valori pe care le atribuie poeziilor lui Eminescu. Astfel, la p. 320, unde analizează cunoscuta invocaţie a lunii din *Scrisoarea I*, domnia sa afirmă că „Luna ca simbol al naşterii şi morţii scoate din noaptea amintirii o veci-entreagă de dureri..." Urmează un lung excurs asupra lunii în diferite mitologii. Însă din textul lui Eminescu nu rezultă că astrul selenar simbolizează naşterea şi moartea. Pentru determinarea valorii simbolice a lunii în poezia lui Eminescu fundamental este poemul *Demonism*, în care se dau următoarele definiţii : „O raclă mare-i lumea. Stelele-s cuie/ bătute-n ea şi soarele-i fereastra/la temniţa vieţii." Deci soarele este fereastra prin care pătrunde în universul creat lumina edenului. Cîteva versuri mai încolo poetul spune : „Nu credeţi cum că luna-i lună. Este/fereastra cărei ziua-i zicem soare". Cu alte cuvinte, luna este acelaşi element cu soarele, prin care se răsfrînge lumina din lumea frumuseţilor eterne. În *Scrisoarea I* luna este simbolul eternităţii cosmosului şi definitorii în acest sens sînt următoarele versuri : „Şi pe toţi ce-n astă lume sînt supuşi puterii sorţii/deopotrivă-i stăpîneşte raza ta şi geniul morţii", adică în universul creat există numai două lucruri eterne : luna şi legea inexorabilă a morţii.

Interesantă ni se pare analiza făcută poeziei *Mai am un singur dor* şi în general sîntem de acord cu interpretarea profesorului Eugen Todoran.

O singură afirmaţie ne surprinde însă : „Dar gîndindu-ne la valoarea simbolurilor înţelegem că poetul putea vedea *marea* privind bolta *cerului*, căci, *marea*, *cerul* şi *codrul* în peisajul închipuit de el simbolizează aceeaşi idee : întîlnirea *vieţii* cu *moartea* în cursul nemărginit al *devenirii* existenţei" (p. 337). Marea nu simbolizează ideea întîlnirii vieţii cu moartea ci viaţa omenească zbuciumată de tumultul pasiunilor. Aceasta rezultă din ultimele versuri, în care poetul spune : Va geme de patimi/al mării aspru cînt.../ci eu voi fi pămînt/în singurătate-mi". Varianta *De-oi adormi* confirmă interpretarea noastră, căci contemplarea mării îi oferă poetului spectacolul unei lumi de patimi : „Va geme de patimi/al mării aspru cînt..." ; în *Mai am un singur dor* moartea înseamnă transcenderea universului fenomenelor şi poetul se imagi-

nează privindu-l ataractic, deci contemplînd senin zbuciumul inutil al pasiunilor, asemenea înţeleptului din poemul *De rerum natura* de Lucreţiu : „*Suave, mari magno turbantibus aequora ventis/e terra magnum alterius spectare laborem*" (II, 1—2).

Legată de sentimentul naturii este şi poezia de dragoste a lui Eminescu, căreia profesorul Eugen Todoran îi dedică un amplu capitol intitulat *Iubirea, sentiment şi ideal* (p. 341—380). Autorul discută pe larg sensul expresiilor *farmec dureros, dor nemărginit şi* face numeroase şi interesante apropieri cu sensul divinităţilor din miturile arhaice Eros şi Kama şi cu dorul din poezia populară. Totuşi problema esenţială ni se pare a fi de ce natura este cadrul de desfăşurare al dragostei. Răspunsul se găseşte în *Scrisoarea IV*, unde poetul zugrăveşte doi îndrăgostiţi ce se plimbă cu barca la lumina lunii ; razele lunii trasează pe ape o cărare „de văpaie", care constituie calea de evaziune din universul fenomenelor. Angajaţi pe această cale, îndrăgostiţii sînt duşi de ape către limanurile fericirii, unde viaţa şi moartea se confundă, deci în lumea frumuseţilor eterne. Dar angajarea pe această cale nu este posibilă decît în cazul realizării sentimentului de dragoste. Astfel natura, în general, în ipostaza ei de cadru de desfăşurare a dragostei reprezintă la Eminescu lumea transcendenţei, a frumuseţilor eterne, idealul aspiraţiilor sale poetice (pentru amănunte cf. studiul nostru *Viziunea asupra lumii a antichităţii clasice în percepţia lui Eminescu*, apărut în *Studii de literatură universală şi comparată*, Bucureşti, 1971, p. 143—158).

O observaţie de amănunt :

— la p. 321 profesorul E. Todoran afirmă : „În cele mai multe limbi indo-europene soarele era denumit ca divinitate bărbătească : Helios, Sol, Ra, Horus, iar luna ca o divinitate femeiască : Selene, Hera, Artemis, Diana, Isis, Ştar". Dar Ra şi Horus sînt divinităţi egiptene şi în consecinţă nu pot fi denumiri indo-europene ; la fel Isis (egipteană) şi Ştar (asiriană). Cît despre Hera, soţia lui Zeus, ea nu a fost niciodată o divinitate a lunii.

Lucrare solidă, cartea profesorului Eugen Todoran se impune printre lucrările importante ce s-au scris despre poezia lui M. Eminescu.

Gh. Ceauşescu

George Munteanu, **Hyperion. I. Viaţa lui Eminescu.**

Ed. Minerva, 1973, p. 470

Cunoscut de multă vreme drept un pasionat cercetător al lui Mihai Eminescu profesorul George Munteanu publică în prestigioasa colecţie „Universitas" a Editurii Minerva primul din cele cinci volume pe care le-a pregătit despre viaţa şi opera poetului român. Rod al unor îndelungate investigaţii, acest prim volum cuprinde viaţa poetului, biografia exterioară, cum o denumeşte însuşi autorul.

Trăsătura fundamentală a acestei noi biografii este pasiunea documentării exhaustive. Orice afirmaţie se sprijină pe un document iar bibliografia este impresionantă. Cartea este scrisă într-un stil alert, iar titlurile capitolelor sugestive, cum ar fi de pildă : *Descoperind sensul transhumanţei, La cumpăna apelor, Roata lui Ixion, Per aspera ad astra, Anamneza* etc. Ea se înscrie, fără îndoială, ca o lucrare de referinţă în bibliografia referitoare la Eminescu.

Cum nu ne recunoaştem o competenţă în problemele pe care le ridică viaţa lui Eminescu, nu vom intra în amănuntele acestui volum. O singură chestiune am dori să o punem în discuţie.

Profesorul George Munteanu nu scapă nici o ocazie de a-l denigra pe Maiorescu ; orice gest sau cuvînt al criticului este interpretat cu o rea-voinţă greu de înţeles. Maiorescu îi publică

poeziile în „Convorbiri" numai din motive egoiste (cf. p. 62—64). Trimiterea lui Eminescu la Berlin pentru doctorat constituie din partea criticului o neînțelegere condamnabilă a personalității poetului (p. 115—116); e ironizat că l-a numit revizor școlar, că l-a luat la banchetul „Junimii" etc. Exemplele sînt foarte numeroase, dar trecerea lor în revistă ar fi mult prea obositoare.

Avem senzația că autorul a dorit neapărat să prezinte lucrurile altfel decît Călinescu și atuncea chiar cu prețul abaterii de la adevăr a pornit o campanie sistematică de denigrare a lui Maiorescu. Dar în știință contează adevărul, este o condiție *sine qua non*, ca și originalitatea. Cu toate eforturile depuse de autor, teza sa nu este deloc convingătoare, mai ales că la un moment dat el se contrazice pe sine însuși. La p. 310 vorbind despre primul atac de nebunie al lui Eminescu, profesorul G. Munteanu spune: „Știa el o stradă cu nume de zeu antic, iar mai pe la începutul ei un simulacru de templu elin, cu un simulacru de fronton și coloane, păzit de un om scund și solemn, cu un barbișon care putea fi luat la rigoare drept un însemn socratic. Cum, în lipsa unei dome ca aceea din Odin și Poetul, trebuise să oficieze de multe ori în asemenea substitut, putea acum poetul, simțindu-se tot mai înghețat în peștera lui deambulatorie, să nu caute pe strada Mercur refugiu in extremis?"

Fragmentul citat sugerează o comuniune spirituală adîncă între poet și critic. Dar în contextul întregii cărți aceasta apare ca o grefă artificială imposibil de admis, căci sau nu a existat comuniune și atunci acest fragment nu are nici un sens, sau a existat comuniune și atunci de ce toată campania de denigrare a lui Maiorescu? *Tertium non datur*! Cît despre afinitățile spirituale reale între Eminescu și Maiorescu ele sînt prea bine cunoscute pentru a mai fi nevoie să fie prezentate. În orice caz este ciudat să citim în ziua de azi pagini atît de violente și de subiective despre cel ce a fost un *spiritus rector* în adevăratul sens al cuvîntului al culturii române în a doua jumătate a veacului trecut.

De fapt Eminescu este un simbol. El este în literatura română cum este în cea greacă Homer și în cea engleză Shakespeare. Viața lui Homer și a marelui Will sînt necunoscute și însăși existența lor a fost pusă sub semnul întrebării. Numele lor au rămas simbolurile geniului celor două popoare. La fel și Eminescu. De fapt, biografia poetului ce a scris *Luceafărul* nu există.

Gh. Ceaușescu

Ion Taloș, Meșterul Manole. Contribuție la studiul unei teme de folclor european.

Ed. Minerva, 1973

Un studiu monografic asupra baladei *Meșterului Manole* reprezenta, pentru folcloristica noastră, o adevărată necesitate. Ion Taloș ne oferă prima încercare de acest fel, menită să umple un gol în cercetările noastre de folclor. Vechi pasionat al acestei teme, culegător a numeroase variante ale baladei, începînd cu cele transilvănene, preocupat ulterior și de aspectul etnografic al temei jertfei zidirii, în Balcani și în întreg spațiul european, autor al unei teze de doctorat pe această temă, Ion Taloș a reunit în această carte rezultatele cercetărilor sale, bazate pe o bogată documentare de teren și bibliografică în arhivele și bibliotecile din țară și străinătate.

Precedată de un istoric al cercetărilor, care repune în discuție problemele esențiale legate de balada *Meșterului Manole*, contribuția lui Ion Taloș își propune să fundamenteze cercetarea

pe un bogat material documentar. Lucrarea se compune din două părți : prima — *Substratul baladei balcanice despre zidirea femeii* — studiază baza etnografică a baladei, constituită din ansamblul credințelor, practicilor magice și obiceiurilor de construcție, cu răspîndire general europeană și chiar universală, legate de ritul străvechi al jertfei zidirii— rit corespunzător unuia din „primele mituri ale umanității". În concepția lui Ion Taloș, acest substrat etnografic înglobează și legendele în proză, considerate ca o fază intermediară în trecerea de la faptul etnografic la creația artistică. S-ar putea obiecta aici că legendele aparțin deopotrivă creației folclorice, ca și balada, și nu pot fi considerate anterioare ei, substratul etnografic fiind, atît în legendă cît și în baladă, transpus deja, de mentalitatea folclorică, din planul concret al actului ritual în planul ideatic. (Ideea circulației temei zidirii de la o specie folclorică la alta, cu punerea accentului pe valorificarea ei artistică, și considerarea legendelor în proză ca forme de artă, a fost susținută de Ovidiu Papadima[1]).

A doua parte a lucrării se ocupă de ceea ce autorul numește baza literar-artistică a temei zidirii, adică *Balada despre zidirea femeii* — specifică folclorului balcanic — punînd desigur accentul pe versiunea românească, ca una din cele mai înalte realizări artistice ale temei. Autorul încearcă aici o tipologizare a versiunilor românești și balcanice și un studiu de morfologia motivelor și de stilistică.

Criteriul structurării lucrării în cele două părți amintite este dictat de concluzia teoretică a cercetării, și anume, necesitatea legării studiului folcloric de cel etnografic : „Din păcate — afirmă cercetătorul — numai rareori a fost studiată legătura foarte strînsă care există între obiceiuri, legendă și baladă" (p. 22), ceea ce „reprezintă, după părerea noastră, o greșeală de concepție și metodă", căci un produs folcloric nu poate fi judecat adecvat „exclusiv pe baza textului literar, adică făcînd abstracție de complexul de obiceiuri, practici magice și legende care îi explică apariția și dezvoltarea" (p. 18).

Metoda legării textului folcloric de realitatea etnografică, respectiv de riturile și credințele populare, a mai fost folosită în cercetările noastre de folclor. De pildă, A. Fochi, întemeindu-se pe cercetările făcute de H.H. Stahl și Ion Mușlea asupra ritualului nunții postume, a explicat alegoria nunții din *Miorița* prin acest ritual, atestat la mai multe popoare europene și extra-europene ; iar referitor chiar la balada *Meșterului Manole* Mircea Eliade și-a propus să reconstituie „universul mental" și „sensul spiritual" al baladei, în contextul unei „teorii generale" pe care o presupun și o implică atît produsul folcloric, cît și practica rituală[2].

Ion Taloș și-a însușit metoda raportării produsului folcloric la realitatea etnografică, dar fără a o raporta la o teorie explicativ-genetică sau interpretativă. Bogatul material documentar invocat în numele unui principiu metodologic este interpretat teoretic cu o excesivă prudență. De aceea concluziile cercetării se prezintă fie ca reafirmare a premiselor — într-un demers științific care constă din simpla inventariere a probelor documentare — fie sub forma unor sugestii deductibile din context, cum ar fi ideea originii mitico-rituale a producțiilor folclorice : „În cursul veacurilor, mitul a cîștigat în amploare și profunzime, dînd naștere în diferite regiuni la variate producții literare" (p. 24) și : „Obiceiurile zidirii au constituit pretutindeni material pentru crearea legendelor în proză" (p. 98).

Aceste sporadice afirmații nu sînt îndeajuns adîncite în cursul lucrării, în înțelegerea faptului etnografic și al textului folcloric, autorul nu-și duce la ultimile consecințe premisele. Insuficienta asimilare a lor în viziunea interpretativă determină lipsa de unitate interioară a lucrării.

---

[1] „*Neagoe Basarab, Meșterul Manole și Vînzătorii de umbre* „Revista de etnografie și folclor", 7, 1962, nr. 3—4, articol inclus în bibliografia lucrării.

[2] Comentarii la legenda Meșterului Manole, Lorizzonte mitico della balatta di Mastro Manole, Manole et le Monastère d'Argeș — incluse în bibliografie.

Există numeroase observații și interpretări valoroase, cum ar fi : ideea arhaicității și a caracterului independent față de istorie al legendei (cu argumentul că o narațiune a lui Paul de Alep asupra Mînăstirii Argeșului nu atestă motivul jertfei zidirii, dovadă că legenda nu fusese încă legată de evenimentul istoric) ; observația că zidirea umbrei, a fotografiei sau măsurii unui om reprezintă o substituire a actului sacrificiului uman „prin metaforele lui, efectul substituirii rămînînd același" (p. 87) ; distincția între „jertfa zidirii" și „zidirea ca pedeapsă" ; observația că legenda și balada păstrează amintirea stadiului inițial al ritualului — sacrificiul uman ; considerarea condițiilor rituale de alegere a locului ca un reflex al reprezentării magice a spațiului în mentalitatea populară, constituit ca o „geografie mitologică" ; asociațiile făcute între motive folclorice similare din creații diferite (baladă-bocet-cîntec de înmormîntare-basm-fantastic) ; explicația locului ales pentru mînăstire în legenda Meșterului Manole ca „o conjugare a două tradiții" legată de credințele despre locurile faste și nefaste ridicării unei construcții (p. 315).

Sînt însă în general evitate problemele mai dificile, dar de mare interes teoretic, cum ar fi : vechimea comparativă a motivelor și baladelor, originea lor, funcționalitatea simbolurilor, polivalența de sensuri și sincretismul de valori pe care le presupune textul folcloric. Supralicitînd valorile emoțional-estetice, Ion Taloș le ignoră pe cele filozofice și magico-rituale, ca de pildă atunci cînd presupune o intenționalitate exclusiv emoțională în unele legende despre autosacrificiu din India, China și Japonia, sau cînd, acordînd prea mare credit credințelor explicative atestate în practica de teren, invocă exclusiv intenționalitatea practică, „profană", a unor rituri : „Uneori se zidesc monede pentru ca, la eventuala demolare a casei, să se poată cunoaște vîrsta zidurilor, sau să se știe ce bani circulau la data construirii ei" (p. 82).

Analiza baladei ca produs artistic — în partea a doua a lucrării — se menține în general la nivelul impresionismului critic. Autorul consideră esteticul o valoare de natură etic-emoțională ; sensibil la aspectul moral al dramei, Ion Taloș apreciază trăsăturile de caracter ale eroilor, accentuează natura conflictului, tragicul situației : „O mamă își pierde viața, lăsînd în urmă un copil în leagăn... ; gîndul femeii nu se îndreaptă însă în acest moment dramatic spre salvarea ei, ceea ce ar constitui reacția unui om mediocru, ci spre salvarea copilului..." (p. 175) ; „Aceasta e scurta viață a lui Manole, zidarul de geniu, aproape un supraom, care izbutește să învingă puterile mistice datorită bunătății și legăturilor lui cu divinitatea" (!) (p. 302), sau, în sfîrșit : „cît de departe ne aflăm aici de caracterul năpăstuitului Manole ! Aceste legende nu și-au propus însă să ne prezinte caractere integre" (p. 305). Autorul face asociații livrești fortuite, inadecvate textului folcloric, cum ar fi de pildă compararea lui Manole cu Hiperion, datorită „capacității de a iubi profund", sau cu un „Prometeu al Renașterii, cu certe atribuții titaniene", sau elogierea superiorității morale a personajului feminin, care, „demn de marii maeștri ai artei universale,...nu are nimic din ușurința Cătălinei din *Luceafărul* lui Eminescu" (p. 9 din introducere).

Aflată între monografia strict documentară, care ordonează și transcrie cu rigurozitate materialul, și studiul teoretic interpretativ, susținută pe cîteva idei generale juste, aducînd în discuție un material documentar de mare interes pentru o posibilă adîncire a problemei, cartea lui Ion Taloș propune meditației noastre un proiect bogat în sugestii, care s-ar fi cerut întregit, poate, printr-o publicare în anexă a variantelor românești ale baladei, pentru a pune la dispoziția cititorilor bogatul material adunat în cursul cercetărilor sale. Sperăm că în măsura posibilităților editoriale aceste cercetări vor fi valorificate.

Dana Popescu

Cornelia Ştefănescu, **Momente ale romanului,**

Ed. Eminescu, 1973, 340 p.

Cu o jumătate de secol şi mai bine în urmă începuse a se vorbi tot mai stăruitor despre aşa-zisa criză a romanului. O specie literară care înregistrase dezvoltări prodigioase mai ales în a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi în primele decenii ale secolului al XX-lea, era pusă aşadar sub semnul desuetudinii, viitorul ei fiind considerat de specialişti cu vădită neîncredere. Discuţia avea, firește, semnificaţii mai largi, referindu-se la posibilităţile „restrînse" ale literaturii în general de a exprima complexitatea emoţională şi ideatică a omului contemporan, alienat de predominanţa valorilor tehnice. Cu intensităţi variabile de la o fază la alta şi de la o ţară la alta, colocviul privind soarta romanului s-a prelungit de-a lungul anilor, continuînd la alte nivele ale problematicii şi în vremea noastră. Direcţiile tematice multiple şi formulele experimentale abordate în acest răstimp, în paralel cu cele tradiţionale, invederează vitalitatea epicului de respiraţie largă, infirmînd ideea unui declin cronic al speciei. De o dispariţie *stricto sensu* nu poate fi vorba, credem, cel puţin deocamdată, nici măcar în cazul romanului monumental, a cărui eflorescenţă de vîrf este plasată de obicei în epoci anterioare. L.N. Tolstoi, Galsworthy, Th. Mann, Roger Martin du Gard, spre exemplu, îşi află continuatori contemporani în M. Şolohov, A. Tolstoi, J. Iwaszkiewicz, M. Preda etc.; chiar dacă în proza actuală este lesne observabilă tendinţa de cuprindere a fabulei în structuri mai puţin ample.

Dealtfel, de la început nu se punea problema unei crize care să primejduiască existenţa modalităţii în sine; nu se pune astfel nici acum. Şi atunci, ca şi în anii noştri, era vorba în fapt de momentele unui permanent proces de înnoire a tehnicii de elaborare şi a materialului romanesc în raport de modificările operate în realitatea istorică. Căci, asemenea oricărui alt domeniu, canoanele înstăpînite trebuie mereu îmbogăţite dialectic cu laturi adecvate, în aşa fel ca posibilităţile speciei să se muleze cît mai exact pe problemele cărora trebuie să le dea expresie artistică. Că romanul continuă să atragă pe scriitori cu aceeaşi putere de fascinaţie, cu toată eterogenitatea formulelor, o demonstrează concludent numărul impresionant al volumelor apărute în ultimul timp; romane propriu-zise sau studii de teorie şi istorie literară. Printre acestea din urmă se înscrie şi cartea Corneliei Ştefănescu, *Momente ale romanului*, publicată recent de Editura Eminescu.

Cornelia Ştefănescu este, indiscutabil, o bună cunoscătoare a literaturii române şi a celei franceze. O activitate ştiinţifică îndelungată, punctată frecvent de lucrările apărute în „Revista de istorie şi teorie literară" şi în alte periodice de profil apropiat, la care se adaugă cele inserate în diferite volume colective şi cele publicate separat, micromonografia *Mihail Sebastian*, de pildă, o impune ca pe o specialistă consacrată în domeniile amintite. Susţinerea e confirmată cu prisosinţă şi de prezenta culegere de studii închinate romanului. Rezultat al unor cercetări perseverente şi minuţioase, desfăşurate mai mulţi ani în bibliotecile din ţară şi din Franţa, volumul se remarcă prin sobrietatea ţinutei ştiinţifice, evidenţiind temeinicia investigaţiei şi pertinenţa aprecierilor.

Dacă, evident, din motive de analiză, am ţine cu tot dinadinsul să ordonăm cuprinsul cărţii în funcţie de alte criterii decît cele cronologice — îndreptăţit hotărîtoare în ierarhia stabilită de autoare, deoarece sugerează în linii mari şi o evoluţie în timp a speciei în literaturile respective — o primă alcătuire posibilă ar putea fi aceea determinată de factura părţilor componente în registrul mai larg al disciplinelor înlăuntrul cărora ar fi introduse. Considerate din această perspectivă, cele zece studii se adună în două despărţituri distinct delimitate. Cea dintîi se constituie din cinci lucrări de sine stătătoare, care aparţin domeniului literaturii

universale, mai precis, trei dintre ele tratează despre opere şi scriitori francezi (*„Mizerabilii", roman deschis*; *François Mauriac sau echilibrul care nu ocoleşte neprevăzutul*; *„Répertoire" de Michel Butor, meditaţie asupra artei romanului*), celelalte două referindu-se la literatura română (*Vitalitatea romanului: Liviu Rebreanu, „Seriozitatea glumei estetice" la G. Călinescu*). A doua, în schimb, mai unitară în natura problematicii şi metodologia cercetării, conţine aplicaţii binare de literatură comparată, termenii de relaţionare fiind literatura franceză şi cea română (*„Misterele Parisului" şi începuturile romanului românesc, Emile Zola şi destinul naturalismului, Reacţii româneşti faţă de inovaţia proustiană, Corespondenţa cu prietenii români. Culise ale romanului proustian, De la jurnal intim la jurnal de creaţie*).

Din cele trei studii dedicate exclusiv literaturii franceze, unul conţine o cercetare globală a operei lui Fr. Mauriac. În urma unei lecturi atente, Cornelia Ştefănescu reface drumul conceptual al creaţiei, slujindu-se de confesiunile inserate de scriitor în încercările eseistice şi, în primul rînd, de romanele acestuia. Pornind de la repulsia declarată, instinctivă aproape, a romancierului faţă de canoanele oricărei tehnici literare, autoarea urmăreşte încorporarea opiniilor de acest fel în practica artistică, stabilind consonanţe, dar, nu o dată, şi nepotriviri. Comentariul echilibrat, susţinut de ilustrări numeroase, conturează o fizionomie estetică cumpănită, care se refuză aplecărilor exacerbate într-o direcţie sau alta; Fr. Mauriac rămîne credincios unor obişnuinţe de meşteşug statornicite, fără a fi cu totul refractar înnoirilor.

De acelaşi tip şi cu mobiluri similare este şi lucrarea în care sînt reformulate critic consideraţiile lui Michel Butor în legătură cu arta romanului, consideraţii cuprinse în *Répertoire*. Relatîndu-se despre incursiunile întreprinse de M. Butor în universurile literare, aparţinînd unor scriitori clasici (Balzac, Hugo, J. Verne) sau moderni, revoluţionari ai tehnicii româneşti (Joyce, Proust, Ezra Pound), se pune bine în lumină metoda de lucru bazată pe „investigaţia verticală" (raporturile existente între „materia romanescă", autor şi cititor) şi pe cea „orizontală" (legăturile dintre personajele care alcătuiesc lumea operei). Impulsionată, probabil, şi de îndemnul exprimat de M. Butor cu privire la reactualizarea permanenţelor clasice printr-o reevaluare în spiritul epocii contemporane, Cornelia Ştefănescu foloseşte aceleaşi procedee, fără însă a se rezuma numai la ele, în penetrarea romanului *Mizerabilii* de V. Hugo. E o încercare izbutită de a pătrunde esenţele perene ale literaturii clasice, de a le readuce în conştiinţa lectorului contemporan, convins prea adesea, superficial, de inutilitatea unor capodopere elaborate pe alte temeiuri estetice decît ale sensibilităţii moderne. În treacăt, ne-am îngădui o observaţie referitoare la aprecierea romanului *Mizerabilii* ca „roman deschis". Dacă este vorba de înţelegerea operei ca un univers veşnic deschis, adică întotdeauna abordabil din unghiuri de vedere şi pe planuri multiple, consistenţa formulării înlătură posibilitatea oricărei obiecţii. Există însă în limbajul „criticii" accepţia mai veche potrivit căreia „creaţia deschisă" defineşte acea artă (operă), care, renunţînd la unele principii încetăţenite: biografia personajului şi unitatea de acţiune, de exemplu, devine propriul obiect. Sub acest raport, un „roman deschis" ar fi acela care tinde să-şi exprime propria elaborare, neîngrădită de reguli normative. Desigur, în *Mizerabilii*, ca în foarte multe alte romane, oricît de tradiţional realiste, întîlnim intervenţii ale autorului care explicitează unele relaţii între fabulaţie, romancier şi cititor sau între personaje, dar acestea sînt mult prea rare pentru a se constitui în reflexul unei tehnici conştiente a scrierii romanului. Or, a socoti tetralogia romanticului francez un roman deschis în acest din urmă sens, ar fi totuşi prea mult. De altfel, construcţia raţională a operei şi intenţionalitatea pronunţată a simbolurilor — caracteristici relevate insistent de Cornelia Ştefănescu — contrazic fluxul neîntrerupt, monologat, al inspiraţiei sau al epicului pur, neorganizat, fără altă logică decît cea a continuităţii imediate şi fără finalitate. Să ne amintim şi concluziile „glumei estetice" a lui G. Călinescu.

Asemănătoare, ca metodologie şi scop, sînt şi cele două studii despre doi mari prozatori români: Liviu Rebreanu şi George Călinescu. În primul caz, autoarea readuce în discuţie, împlinindu-le cu faţete noi, punctele de rezistenţă ale romanelor ţărăneşti, căutînd în ace-

lași timp posibile virtualități care să le deschidă spre interesul cititorului actual. Apropiindu-l, ca vîrstă literară, pe L. Rebreanu de Zola și nu de contemporanii săi Proust și Gide, care îi stîrneau nedumeriri, și comparîndu-l cu alți romancieri de prestigiu, Cornelia Ștefănescu își întemeiază concluziile privind originalitatea creației respective în spațiul universal și reprezentativitatea acesteia în perimetrele naționale. Cît despre G. Călinescu, după ce trece în revistă părerile inițiale despre legitimitatea romanului obiectiv pentru solul românesc și nonaderența la orice alte formule novatoare, exegeta remarcă mutațiile de concepție, care se operează mai ales după *Enigma Otiliei*. Prefigurate încă în *Cartea nunții* și chiar în modelul declarat balzacian concretizat în *Enigma Otiliei*, inserțiile heterodoxe ale romanului modern de sorginte gidiană sau proustiană vor căpăta plenitudine în *Bietul Ioanide* și în *Scrinul negru*. Pe direcția depistării procedeelor moderne de înălțare a construcției epice călinesciene — perspectivarea simultaneistă în caracterizarea personajelor, jurnalul intim, discontinuitatea temporală sau metoda epistolară — se realizează, de altminteri, precumpănitor și contribuția autoarei în acest studiu.

În studiile de literatură comparată care alcătuiesc a doua arie de probleme a volumului, Cornelia Ștefănescu își concentrează atenția asupra unor momente importante din istoria romanului francez și românesc : apariția romanului foileton de tip senzațional, momentul naturalist și cel proustian. De cele mai multe ori metoda folosită este aceea obișnuită în lucrările comparatiste de relații bilaterale. Mai întîi se studiază amănunțit dezvoltarea fenomenului literar înlăuntrul factorului emițător, de astă dată în Franța, după care se urmăresc ecourile transmise pe diverse trepte calitative : impulsuri eflorescente, înrîuriri, paralelisme etc., în sfera factorului receptor : literatura română. Fără îndoială, o însemnătate deosebită pentru noi prezintă în special rezultatele cercetării celui de-al doilea termen, întrucît invederează evoluția literaturii române în relații complexe cu contextul universal, în cazul de față în legăturile nemijlocite cu cel francez. Pe de altă parte, contribuțiile documentare, masive și concludente, la care se alătură cele interpretative, întregesc lămuritor explicațiile unor probleme de istorie literară încă în litigiu.

Un exemplu în acest sens îl constituie studiul despre romanul lui E. Sue, *Misterele Parisului*, și soarta lui în România. Încercînd să răspundă la trei întrebări : ce a favorizat succesul cărții, ce a contribuit la minimalizarea ei și ce a însemnat ea pentru literatura română, autoarea schițează la început istoria genului și apreciază calitățile și scăderile structurilor de acest fel cu localizări insistente în *Misterele Parisului*. Prevenit astfel asupra cărții și a genului, cititorul este purtat apoi cu dezinvoltură în România, unde i se înfățișează un peisaj policrom, istoric și literar, punctat de ample detalii. Concluziile autoarei, fundamentate pe un itinerar al investigației bogat reprezentat analitic, reliefează înrîuririle depistate la Baronzi, Aricescu ș.a., calitatea scăzută a prelucrărilor și imitațiilor față de modelul francez, afirmînd însă rolul stimulativ în dezvoltarea gustului de a scrie și a citi în această primă vîrstă a romanului românesc. Specificitatea ambianței autohtone, filtrată și prin experiența utilă a *Misterelor*, avea să-și capete expresia proprie abia în *Ciocoii vechi și noi* — subliniază cu deplină acoperire Cornelia Ștefănescu.

Naturalismul, degenerare a pozitivismului în literatură, dar și reacție față de deconcertanța vagului modernist, este abordat prin corifeul său francez, Emile Zola. Respins și acceptat în țara de baștină, părintele naturalismului european va avea o receptare la fel de contradictorie și în România. Oricum însă, respins de direcția junimistă sau îmbrățișat de cea de la „Contemporanul", Zola are un ecou considerabil în țara noastră. În urma despuierii unui material foarte întins, pe care îl expune cronologic în amănunțime, Cornelia Ștefănescu găsește — le exemplifică fără putință de tăgadă — infiltrații naturaliste mai puțin limpezi sau mai statornice la destui scriitori români : C. Mille, Al. Macedonski, Delavrancea, I.L. Caragiale, L. Rebreanu ș.a. Sugestiile metodei naturaliste, adunîndu-se mai mult în planul creației propriu-zise, decît în cel teoretic, atestă existența la noi, ca și în alte țări apropiate,

a unei literaturi de factură zolistă nu întrutotul epigonică, literatură care n-a fost născută de o frămîntare de idei distinct constituită esteticește la noi.

În sfîrșit, momentul proustian circumscrie numai reverberațiile fenomenului în cadrul literaturii române, autoarea înregistrînd cu aceeași sensibilitate și constantă acribie atitudini și opinii ale creatorilor de la noi, pe care le completează ilustrativ cu pătrunderile *volens-nolens* în operele artistice. Compliniri pe alte laturi reprezintă cercetarea în lucrări separate, pe de o parte, a corespondenței lui M. Proust cu prietenii români și, pe de alta, a problemelor pe care le pune jurnalul de creație. În cea din urmă sînt expuse caracteristicile și făgașele evolutive ale speciei de la jurnalul narativ (B. Constant, Stendhal, frații Goncourt, Barrès, Amiel), pînă la cel deschis asupra creației (G. Marcel sau A. Gide) în Franța și în România (A. Holban, M. Sebastian, Camil Petrescu, G. Călinescu ș.a.). Și aici autoarea face o adevărată risipă de argumente documentare, căutînd să-și verifice riguros fiecare susținere pe cît mai multe planuri posibile. Căci, într-un domeniu mai totdeauna labil, Cornelia Ștefănescu simte nevoia de certitudini, pe care și le construiește sistematic și cu răbdare pe temeinice schelării factologice. Această pasiune a demonstrației, chiar dacă pe alocuri poate părea obositoare întrucîtva, îndreptățind necesitatea unor cuprinderi mai de sus, sintetice, consolidează comentariul restrîngînd la minimum posibilitățile de chestionare. Sînt motive, se mai pot adăuga și altele, pentru care considerăm că volumul de față, neîndoielnic util pe linia cercetărilor de literatură universală și comparată, o situează pe autoare printre specialiștii din țara noastră în problemele romanului.

Stan Velea

Ladislas Gáldi, Contributions à l'histoire de la versification roumaine. La prosodie de Lucian Blaga,

Budapest, Akadémiai Kiadó, 1972, 205 p.

Cunoscător de autoritate și neegalată competență al problemelor de versificație, autor al unei cuprinzătoare și consistente istorii a versului românesc, Ladislas Gáldi[1] oferă prin monografia de față o descriere a prozodiei unuia dintre poeții reprezentativi ai literaturii noastre naționale — Lucian Blaga. Monografia este concepută — așa cum și titlul o sugerează — ca un fragment dintr-o posibilă istorie a versificației românești, față de care lucrarea amintită mai sus reprezintă doar o introducere.

Cîteva preliminarii teoretice precizează cadrul comparatist în care evoluează analiza și metoda descriptivă, corelată cu frecvente digresiuni și precizări de ordin istorico-literar și stilistic, menite să nuanțeze interpretarea faptelor.

În *Introducere* sînt delimitate — în evoluția poetică a lui L. Blaga — 10 faze (delimitate față de un foarte ambiguu „degré zéro de la prosodie"); cele 10 faze constituie, de fapt, 10 tipuri (fiecare dintre ele cu cîte o variantă), susceptibile de a interfera[2]. Punctul de vedere metodologic urmărit este astfel expus cu limpezime: „S'inscrivant en faux contre ceux qui, à cause du retour permanent de certains thèmes, refusent d'envisager l'évolution du poète de volume en volume, on essayera de conserver l'unité et l'harmonie de chaque recueil. À

[1] Ladislas Gáldi, *Introducere în istoria versului românesc*, București, Minerva, 1971.
[2] *Lauda somnului* ilustrează, de exemplu, interferarea tipurilor II.A, IV.A, VII A, etc.

propos de chacun on examinera dans quelle proportion on y retrouve les 10 (ou plus exactement, les 20) types de vers ; en outre, conformément aux exigences de la métrique fonctionnelle, on tentera d'établir les principales fonctions expressives des diverses formes de versification, sans toutefois simplifier les rapports fort complexes qui existent entre la forme d'un poème et les idées ou motifs que le texte véhicule"[3]. Lăsînd la o parte întrebarea necesară, şi anume, dacă această tipologie imanentă operei acoperă, în totalitatea ei, descrierea formelor prozodice caracteristice, folosite de L. Blaga, facem doar observaţia că un examen statistic, fie şi sumar, ar fi fost binevenit şi că tipologia în cauză nu ar mai fi reprezentat doar baza unei analize deductive, care să valideze o schemă aprioric stabilită, ci punctul ei final, tabloul sintetic şi funcţional al descrierii.

Tipologia, prezentată succint în *Introducere*, este urmată de opt capitole care fixează cronologic evoluţia versificaţiei lui L. Blaga, în momentele poetice mai semnificative.

Poemele publicate înainte de 1919 sînt privite sub aspectul legăturii lor cu tradiţia poeziei ardelene, ilustrată memorabil de versul lui O. Goga (prezenţa eneasilabului U ⏜ U U ⏜ U U ⏜ U , interpretat de L. Gáldi ca un metru dactilic cu anacruză, şi care se revelă a fi de fapt un eneasilab amfibrahic, sau a eneasilabului iambic) ; versurile de acest tip, grupate în catrene (*xaxa*) sau octave (*xaxaxbxb*) se subsumează tipului IX.A. Tot în primul capitol este semnalat caracterul prozodic ambiguu al volumului *Pietre pentru templul meu* (1919), considerat de L. Gáldi drept stadiu intermediar în cristalizarea versului liber al lui L. Blaga[4].

Menţionarea unor procedee tipic retorice (paralelismul riguros, „la phrase carrée", repetiţia anaforică, uneori chiar ternară !) alternează cu analiza ritmică a unor pasaje considerate revelatoare din punctul de vedere al scopului urmărit.

De un considerabil interes este şi capitolul următor : II. *Les poèmes de la Lumière*. Sînt trasate coordonatele largi, naţionale şi europene între care s-a dezvoltat poezia lui L. Blaga (dar discuţia include doar pe ardelenii Ovid Densusianu, Emil Isac şi Aron Cotruş, fără menţionarea, într-o prezentare de ansamblu, a penetraţiei versului liber în scrisul artistic al unor poeţi, precum simboliştii T. Arghezi, A. Maniu etc.). Tot aici, în aceste preliminarii ale analizei, se aminteşte şi noutatea pe care maniera lui Blaga de a compune a adus-o în peisajul poeziei româneşti, noutate derivată din lecturi intense ale poeţilor germani (Dehmel, George, Trakl) ; de la precursorul expresioniştilor, Arno Holz, Blaga deprinde procedeul grupării versurilor (iambice) în figuri „triunghiulare", menite să reliefeze — la sfîrşit de perioadă — un cuvînt sau o sintagmă. Fără să conteste influenţa lui A. Holz, Vl. Streinu, mai puţin preocupat de un determinism foarte stringent al filiaţiilor, face în continuarea observaţiei citate anterior (v. *supra*, nota 4) o precizare de maximă importanţă : „Versurile noului poet erau de fapt o proză întreruptă şi rînduită ca „poem tipografic"[5]. Ceea ce înseamnă că Blaga optase conştient pentru o formulă a versului, într-un fel extravagantă, în orice caz exterioară. L. Gáldi analizează însă cîteva poeme reprezentative ale ciclului (*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, *Gorunul*, *Pămîntul*, *Lumina*, *Martie*, *Visătorul*) din punct de vedere metric şi ritmic (uneori, chiar şi strofic), dar pericolul unei astfel de analize se conturează de pe acum : nici un fel

---

[3] L. Gáldi, *Contributions*...,ed. cit., p. 14—15.

[4] Alţi cercetători par a ignora această perspectivă genetică ; afară de remarca cu caracter general, citată de L. Gáldi (v. *Contributions*...nota 31), remarcă ce aparţine lui Ovid S. Crohmălniceanu, în legătură cu posibilitatea de a rearanja în versuri cugetările acestui volum, poate fi menţionată aici observaţia mai nuanţată a lui Vl. Streinu : „Între *Poemele luminii* şi *Pietre pentru templul meu* deosebirea era numai de ordin tipografic : în timp ce „poemele" fuseseră tipărite într-un fel de „proză spaţiată", „cugetările" volumului al doilea apăruseră în proză obişnuită. Dar, calitativ, nu se deosebeau. „Poemele" puteau prea bine să primească tipografierea prozei, iar cugetările să fie dispuse după tehnica întîmplătoare a poemelor" (*Versificaţia modernă. Studiu istoric şi teoretic asupra versului liber*, Bucureşti, Ed. pentru literatură, 1966, p. 241).

[5] Vl. Streinu, *op. cit.*, p. 241.

de reguli formale aproape că nu modelează fluxul liric, heterometria se asociază cu absența rimei, cu tonul general discursiv, cu prezența masivă a „enjembement"-ului. Chiar L. Gáldi recunoaște acest „haos" al formelor care domină primul ciclu de poeme: „Inutile d'ajouter que, dans ce groupe, chaque texte a nécessairement un caractère individuel: le rythme, sans être moins marqué, se subordonne davantage à la structure de la phrase et, en dernière analyse, à l'acheminement de la pensée"[6].

În capitolul al treilea, consacrat prozodiei din *Pașii profetului*, autorul face observația de principiu: „on est aussitôt frappé par les proportions modifiés du vers libre"[7]; analiza evidențiază predominanța metrului iambic într-un număr de 5 texte (ceea ce nu justifică ideea predominanței lui în tot ciclul), a celui anapestic (U ⏑ UU ⏑ UU ⏑ U). Sînt semnalate mici pasaje scrise în metru trohaic, fără ca folosirea lui să fie consecventă în acest ciclu. Versurile trohaice sînt înglobate în unități mai mari, polimetrice, cazul cel mai frecvent de utilizare fiind alternarea lui cu versul iambic: „La fonction du mélange des vers iambiques est évidente: elle permet à l'auteur de se rapprocher de la communication orale et même d'introduire dans son langage poétique des unités rythmiques qui ne seraient point compatibles avec les exigences d'un système prosodique plus rigoureux. Les fragments de dialoque qui terminent chaque stophe ont pourtant un rythme trochaïque et un caractère nettement oral"[8]; în multe cazuri, amestecul polimetric al segmentelor iambice și trohaice ia aspectul triunghiului, preferat încă de poet.

În ciclul *În marea trecere* (cap. V), prozodia pare să se disciplineze, în sensul evitării unei heterometrii șocante; chiar atunci cînd apare formula „triunghiulară", ea este mai puțin vizibilă, mai subordonată unui imperativ liric, decît era în primele cicluri de poeme; predomină metrii iambici și cei anapestici (eneasilabi). Ceea ce pare să evidențieze analiza în acest capitol este ideea că — indiferent de libertatea manifestărilor heterometrice — poemele tind a fi din ce în ce mai riguros construite pe o simetrie a ictușilor (susținută uneori, de asonanță și simbolism fonetic, sau de întrebuințarea anaforelor), ca în textul următor:

	Număr de ictuși
(III) Poate a pierit/sub stînci.	2,1
Poate s-a cufundat/în pămînt.	2,1
În zadar i-aștept/veștile,	2,1
numai peșteri/răsună,	2,1
pîraie se cer/în adînc.	2,1

[9]

Lauda somnului este caracterizat în liniile sale esențiale de către autor: „dans ce volume [...], la rime occupe dejà une place dominante; en même temps l'hétérométrie totale et le vers accentuel cèdent la priorité aux vers anapestiques et dactyliques. Parallèlement à ce processus, le caractère astrophique du monologue intérieur est remplacé d'abord par la segmentation en strophes inégales, ensuite par le quatrain hétérométrique"[10]. Efortul analizei este orientat în acest sens: metrii anapestici par să predomine, iar structura strofei evoluează de la forme capricioase, instabile, ca număr de versuri, spre catrenul tradițional (de multe ori cu forma *xaxa*). Rimele sînt prin ele însele obișnuite; frapantă devine preferința pentru folosirea versurilor scurte, destul de neregulate ca ritm, rimate după schema *xaxa* (uneori, versurile scurte par segmentarea altora mai lungi, distihul transformîndu-se în catren — v.

---

[6] L. Gáldi, *Contributions...*, ed. cit., p. 47.
[7] L. Gáldi, *Contributions...*, ed. cit., p. 51.
[8] L. Gáldi, *Contributions,...*,ed. cit., p. 61—62.
[9] L. Gáldi, *Contributions...*, ed. cit., p. 114.
[10] L. Gáldi, *Contributions...*, ed. cit., p. 121.

Cap aplecat, p. 130)[11]. Analiza lui L. Gáldi este atentă la cazurile de simbolism fonetic sau de asonanță : *bătrînele/fîntînile/mîinile/ţărînile*, în *Noapte ecstatică* :

„Adînc subt bătrînele
verzile zodii —
se trag zăvoarele,
se-nchid fîntînile.
Aşează-ţi în cruce
gîndul şi mîinile.
Stele curgînd
ne spală ţărînile".

(p. 132)

sau remarcă prezenţa acestei rime dactilice, în *-iile* :

„Vîntul a dat în pădure
să rupă crengi şi coarne de cerbi.
Clopote sau poate sicriile
Cîntă subt iarbă cu miile."

(*Peisaj transcendent*, p. 128).

Cu ciclul *La cumpăna apelor* se observă tot mai mult o reîntoarcere la forme mai tradiţionale. Analiza lui L. Gáldi evidenţiază o serie de elemente revelatoare : predominanţa catrenului polimetric, frecvenţa rimei (perfecte sau asonante) în dispunerea cunoscută deja (*xaxa*), predominarea anapestului (sau, într-o altă terminologie, a amfibrahului)[12], a rezonanţelor folclorice, a reminiscenţelor clasiciste (clauzule adonice : „Port acum în mine/febra eternităţii" — *Sat natal*, p. 149).

Dimpotrivă, *La curţile dorului* constituie, din punctul de vedere al prozodiei, un exemplu de co-ocurenţă a formelor influenţate de folclor şi a unor scheme ritmice non-populare (ritmuri anapestice şi dactilice). Segmentarea poemelor devine din ce în ce mai precisă — distihul (*Alean şi Asfinţit marin*) alternează cu terţetul din *Boare atlantică* sau *Estoril* (schema *axa*). Autorul remarcă însă numărul precumpănitor al catrenelor dactilice/anapestice, fie realizînd schema *xaxa*, fie, ca în *Coasta soarelui*, urmînd forme tradiţionale (*abba*, *aabb*), dar îndrăzneţe şi influente prin folosirea exclusivă a rimelor dactilice (aceleaşi rime dactilice apar covîrşitor şi în *Asfinţit marin*).

Procesul de întoarcere la formele tradiţionale se accentuează în *Nebănuitele trepte* („on constate [...] une certaine diminution du nombre des quatrains (6 sur 28 !) ; en revanche, des poèmes monométriques deviennent encore plus nombreux"[13]. Dintre poemele scrise după 1943, reţinem doar, dintre numeroasele exemple pe care le oferă descrierea lui L. Gáldi, *Zodia Cumpenei*, scrisă în metru safic, cu numeroase clauzule adonice :

„Se măsoară, se cîntăreşte rodul
de argilă, visul şi umbra verii,
şi povara ce-i amintirea pentru
orice făptură".

(p. 391)

„clasicizarea" expresiei prozodice este tot mai evidentă.

---

[11] Toate citatele din poezia lui L. Blaga vor fi făcute după : Lucian Blaga, *Poezii*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967, ediţie îngrijită de George Ivaşcu.

[12] Credem că folosirea termenului de amfibrah este mai convenabilă : se evită, pe de o parte, confuzia cu anapestul „pur" (⏑⏑ ∠ ⏑⏑ ∠ ⏑⏑ ∠), pe de altă parte, anapestul propriu-zis este un metru puţin folosit în poezia românească, după cum însuşi L. Gáldi observă : v. *Contributions...*,ed. cit., p. 137, nota 86.

[13] L. Gáldi, *Contributions...*, ed. cit., p. 157.

Ceea ce reține atenția — ca principiu călăuzitor — este grija permanentă a autorului de a corela planul descrierii prozodice cu celelalte niveluri ale textului poetic (cel stilistic, cel de semnificație etc.); aceste modalități de analiză devin vizibile mai ales în capitolul al IV-lea, *Versul liber dramatic*, consacrat prozodiei a trei poeme dramatice: *Ermitul*, *Zalmoxis*, *Tulburarea apelor*. Dar dacă menționarea unor procedee de ordonare sintactică a versului, a unor „figuri de sunet", a unor tropi chiar, poate face un serviciu analizei, prin aceea că articularea planurilor simultane ale textului este mai bine percepută, corelarea prea declarată, prea directă, a prozodiei cu descrierea conținutului are puține șanse de a deveni pertinentă. Acest fapt, observabil în întreaga lucrare, a fost probabil generat de dorința autorului de a conferi analizei o cît mai mare suplețe, conform principiului *intenționalității* care guvernează scriitura poetică ce se cere descifrată. Desigur că un corolar al acestui principiu, formulat de L. Gáldi cu mult înainte de apariția lucrării de față[14], ar fi *funcționalitatea* versului, găsirea elementului pertinent la nivel prozodic. În capitolul destinat descrierii și analizei prozodiei în poemele dramatice mai ales, stringența utilizării unor asemenea principii este minimă; L. Gáldi pierde din vedere, datorită considerentelor presupuse mai înainte, faptul că nivelurile structurii formale a textului se adecvează diferit „conținutului", că forma poetică nu este un continuum omogen și că, în consecință, dialectica formă/conținut este și ea imprevizibilă, discontinuă. În afară de acestea, sistemul prozodic este, de cele mai multe ori, indiferent substanței lirice în sine, iar un asemenea considerent ni se pare a avea și mai mari șanse de valabilitate pentru un poet al formei libere, la care variația individuală joacă un rol atît de mare. Observația o facem doar cu rostul de a semnala că, uneori, la lectura cărții, cititorul era derutat de mulțimea cazurilor particulare, pentru care o tipologizare ar fi fost greu de operat; o accentuare mai fermă a unor trăsături definitorii ar fi ușurat mult sesizarea concluziilor acestei lucrări, ce prezintă, în afara garanțiilor de autoritate a autorului, un dublu interes: în primul rînd, acela că implică un model (firește, nu singurul posibil) de descriere a sistemului prozodic al operei unui poet, sub forma monografiei; apoi, este interesul celui orientat spre cercetarea formelor poetice (fie el istoric literar sau lingvist) pentru evoluția acestor forme, între care versul liber joacă un rol privilegiat.

Gabriela Duda

Sașa Pană, Născut în 02,

Ed. Minerva, București, 1973

Autorul celebrului *Manifest*, unul din programele fundamentale ale grupărilor avangardiste dintre cele două războaie mondiale, poet de autentică vocație, spirit iconoclast vis-à-vis de tot ceea ce era vetust în artă, dar respectînd valorile clasice, patetic pînă la extremă în lupta tinerilor avangardiști pentru dobîndirea unei expresii și conținut inedit în arta acestui secol, Sașa Pană era astăzi cel mai în măsură, poate, să scrie o istorie intimă, „din familie", a avangardismului românesc. Căci acesta este sensul și înțelesul volumului de față. În locul amintirilor dulcege și aproximative, a evocărilor „din aducere aminte", fals pioase, Sașa Pană prezintă un adevărat jurnal și o arhivă de front a avangardismului românesc interbelic. De obicei cărțile de memorii literare sînt bănuite de o tendință excesivă de supraevaluare a autorilor, de prea multă invențiune, de unde și susceptibilitatea îndreptățită a istoricilor literari. Bineînțeles, ripostă la acest gen de memorii, Sașa Pană nu își transformă propriile sale

[14] v. L. Gáldi, *Le vers libre est-il libre? Réflexions sur la versification de Lucian Blaga*, în *Omagiu lui Al. Rosetti"*, București, Ed. Acad. RSR, 1965, p. 265—270.

memorii într-o istorie aridă asupra mișcării de avangardă din România. Dar cum poetul *Prozopoemelor* și-a legat viața literară de un principiu estetic, căruia i-a rămas devotat decenii de-a rîndul, istoria avangardismului de la noi este implicată la tot pasul și în orice împrejurare semnificativă de viață, în biografia autorului. Trecută prea mult în legendă, moștenirea ei fiind disputată excesiv și contradictoriu, precum ea a și fost în nenumărate ocazii, mișcarea avangardistă trebuie discutată azi într-un mod obiectiv și principial, relevîndu-i adevărata valoare — și limita —, în dezvoltarea literaturii noastre moderne. Deși au apărut în ultimul deceniu cîteva lucrări de critică și eseistică remarcabile, ca cele semnate de I. Pop, N. Balotă, o istorie a acestor fenomene literare și artistice în toată complexitatea lor de manifestare, nu s-a scris încă. Pe de altă parte, revistele și volumele beletristice de avangardism, prin efemeritatea apariției lor, cît și prin tirajele minuscule, aproape intime, au devenit un material de arhivă, piese de bibliofilie. Saşa Pană, și în acest caz era cel mai indicat să scrie o asemenea carte. Locuința sa este o bibliotecă și o arhivă unică a mișcării avangardiste de la noi și din străinătate. Puțin cunoscută și de noi și de istoricii literari europeni specializați în această epocă literară, mișcarea avangardistă din România are o desfășurare care în unele privințe a precedat mișcarea avangardistă occidentală. Personalități de frunte ale avangardismului european, Tristan Tzara, Marcel Iancu, Victor Brauner, Ilarie Voronca, B. Fundoianu au debutat în viața artistică românească și și-au făcut un nume întîi în cultura noastră. Vor rămîne și după ce se vor stabili în Franța, alături de compatrioții lor din țară: I. Vinea, I. Maxy, Geo Bogza, Șt. Roll ș.a. Opera lor continuă să se afirme în cele două culturi. Saşa Pană surprinde în jurul biografiei sale întreaga rețea de evenimente și date care au premers, au generat și au întreținut mișcarea avangardistă la noi, toate grefate pe o stare de nemulțumire și de împotrivire la realitatea lumii burgheze. Mediul intelectual progresist al familiei, școala, Universitatea, formează pe tînărul medic-locotenent Saşa Pană în spiritul unei demnități a convingerilor sale ideologice și artistice. Scriitori, dascăli, savanți, superiori de-ai săi în armată, precum avocatul atît de cald, colonelul Gorescu, modele de atitudine etică, exemplare de oameni iluștri, prieteni ideali ca Geo Bogza și Șt. Roll, oameni mărunți, anonimii, care formau clientela birtului din strada Văcărești, dar și o faună de poltroni, politicieni, afaceriști de toate categoriile populează lumea de amintiri a lui Saşa Pană. Poetul atît de discret și de o aleasă ținută în viața de toate zilele, ni se dezvăluie prin acest volum de memorii de medic ofițer, în nesfîrșitele sale peregrinări, prin țară, în inspecțiile pe teren în orașe, tîrguri și sate mizere, în cafenea cu prietenii, în librării și săli de expoziții, într-o frumoasă modestie intelectuală, devotat obligațiunilor sale profesional-civice, dar în același timp un artist pasionat de tot ceea ce era nou, avid de informație și cultură. Medicul Saşa Pană, poetul și unul dintre cei mai vehemenți animatori ai avangardismului, își prezintă, așadar, memoriile dinăuntrul unei experiențe și activități literare. Biografia sa împărțită între familie, regiment, masa de scris și tipografie, este dominată, desigur, de realizările sale ca poet, redactor, editor și mobilizator de forțe artistice, pasionat luptător pentru afirmarea unui nou spirit în arta interbelică. Desigur, ar fi eronat istoricește să se deducă impresia că tot ceea ce a fost nou în epocă s-a datorat în exclusivitate avangardiștilor. Nouă atunci era și proza lui Rebreanu și a lui Sadoveanu, nouă era și poezia lui Lucian Blaga, V. Voiculescu. În viața literară a unei epoci nu pot fi monopoluri de supremație. Categoric, mișcarea avangardistă nu putea fi totul în perioada interbelică. De aceea, mișcarea avangardistă înțeleasă ca o realitate determinată de reacția antiburgheză, în disputa de forțe și din nevoia unei schimbări de cadru, nu trebuie nici subapreciată, dar nici supraapreciată. Pornită din riposta tinerească la literatura academizantă, șablonizată, roabă convenienței gustului burghez, mișcarea avangardistă s-a constituit de sine după primul război mondial, în jurul revistelor „Contimporanul", „Unu", „Punct", „Integral", „75 H.P", „Urmuz" etc., creind o estetică nouă și o artă nouă. Saşa Pană, cum era și de așteptat, nu putea să surprindă din complexul vieții literare și artistice a epocii interbelice, decît ceea ce venea în directă legătură cu opțiunea sa artistică, cu preferințele

sale de grup literar. Avangardismul literar românesc este, astfel, văzut prin prisma unei experienţe nemijlocite, din perspectiva convingerilor civice şi artistice ale lui Saşa Pană, ca o modalitate de a continua neaderenţa scriitorilor români la o literatură de tip burghez, nesemnificativă, pură producţie poligrafică şi tipografică. Poeţi, prozatori, pictori, sculptori, teoreticieni, artişti de toate categoriile se adună sub stindardul mişcării literare avangardiste pentru a lupta contra societăţii burgheze, crezînd prin aceasta că ei continuau tradiţia de luptă a intelectualităţii noastre de la sfîrşitul secolului trecut. Primul război mondial, mişcările politice şi sociale ale proletariatului, Revoluţia din octombrie, descoperirile excepţionale în domeniile ştiinţei, îndeosebi în domeniul psihologiei prin psihanaliză, puneau artei probleme noi. Se simţea nevoia organică a unei schimbări de mentalitate, de conştiinţă artistică. Arta secolului al XX-lea nu se mai putea concepe cu uneltele şi în maniera secolului trecut. Memoriile lui Saşa Pană sînt din acest punct de vedere nu o placă de înregistrare mecanică ori sentimentală a acestui disputat fenomen al modernismului, ci o trăire ca subiect, nu ca martor. Toată istoria „secretă" a avangardismului românesc se află de acum deconspirată în autobiografia neliterară a lui Saşa Pană; planuri de acţiune şi de luptă, alianţe şi confruntări de poziţii, armonii şi dezarmonii zgomotoase, fricţiuni de moment şi abandonări totale. Cu aspect de „Jurnal" într-o bună parte din acest volum, *Născut în '02* se dovedeşte o mărturie sinceră, care n-a evitat să arate şi momentele dificile ale existenţei avangardei literare româneşti, precum şi limitele estetice şi ideologice ale mişcării, opiniile deschise despre prieteni. Deşi de nenumărate ori amiciţia literară a partizanilor avangardişti era patetică şi sentimentală, afecţiunile reciproce exagerate şi comunicate public cu efluvii de declaraţii, epuizîndu-se toate superlativele, totuşi Saşa Pană, cu structura sa interioară formată în rigoarea profesiunii sale pozitiviste, păstrează o măsură cumpătată în aprecierile critice, chiar şi faţă de unele exagerări şi îngustimi de concepţie asupra dicteului şi libertăţii în artă. Fronda artistică de la revistele avangardiste a fost în acelaşi timp şi o frondă politică. Tendinţa unora dintre avangardişti de a se izola într-o zonă pură a actului artistic, în afara confruntării politice cu instituţiile burgheze, este înregistrată critic de Saşa Pană ca o utopie. Atacîndu-se literatura, mentalitatea, gustul şi etica burgheză, implicit se atacau factorii determinanţi, structura societăţii burgheze.

De aceea, la un moment dat, fronda avangardistă va fi politiceşte depăşită de fluxul evenimentelor sociale. „Revoluţia" în artă era insuficientă şi restrînsă, cîtă vreme nu se efectua o schimbare istorică în structura societăţii. Aveau să se opereze răsturnări de optică, să se descopere zone altădată inabordabile pentru artişti. Aportul avangardismului la dezvoltarea artei moderne, în perioada interbelică, este incontestabil. Desigur, nu prin dicteul automatic, irațional şi erotomanie se va face acest pas înainte în artă. Fundată în bună parte pe psihanaliză, estetica avangardistă a mizat mult pe descoperirea universului uman din subconştient, investigînd domenii adînci ale vieţii noastre sufleteşti, pe care a dorit s-o comunice cît mai plenar. S-a vrut şi s-a visat o eliberatoare totală a actului creator, precum şi a vieţii noastre interioare. Contradicţia a apărut, însă, de la cea dintîi confruntare dintre realitatea interioară — aşa cum înţelegeau unii avangardişti s-o exprime, şi realitatea obiectiv-exterioară, care solicita o artă angajată. Cei mai mulţi dintre artiştii avangardişti, în perspectiva luptelor revoluţionare, vor simţi această platformă de luptă insuficientă şi inoperantă. Fie că vor părăsi definitiv tabăra avangardistă sau numai temporar, cu toţii se vor înrola în mişcarea revoluţionară comunistă. La „Veac nou", „Bluze albastre", „Cuvîntul liber", „Meridian", „Tînăra generaţie", „Stînga", „Cadran" etc. vor fi prezenţi şi vor lupta în condiţii grele de ilegalitate, sub flamura manifestelor cu adevărat revoluţionare ale clasei muncitoare. În paginile revistelor progresiste interbelice, avangardiştii se vor simţi în deplinătatea responsabilităţii lor scriitoriceşti. Fronda avangardistă de la „Unu" se va maturiza numai printr-o însuşire a ideologiei de clasă revoluţionară. Numai a spune *nu*, nu mai era de-ajuns. Saşa Pană ne-a arătat felul în care a pătruns curentul de oxigen în cercul avangardist, din realitatea socială dinamitată de o forţă istorică cu adevărat revoluţionară. Perspectiva istorică dată de mar-

xism-leninism intelectualilor avangardişti a însemnat trecerea lor de la revoltă şi frondă la revoluţie şi baricadă. Adevărata avangardă o reprezenta acuma proletariatul condus de partidul comunist român. Desigur, atitudinea socială şi politică nu lipsise pînă atunci din manifestările avangardiste, îndeosebi în revistele *Contimporanul* şi *unu*, „mai ales pe măsura ce revista (*unu*) înainta în ani şi în clarificări". E bine spus, pe măsură ce înainta în ani şi în clarificări ! Aşa se maturiza nu numai revista ci concepţia despre artă a partizanilor revistei. Numai cu descoperirea oferită de freudism prin „revoluţia sexuală" părea o stranie aventură şi o îndepărtare de la revoluţie. Burghezia nu avea de ce se speria în faţa revoluţiei „sexuale", cum nu se sperie nici azi. Dimpotrivă ! Nu dădea înapoi nici în faţa teribilismelor agitate zgomotos de tinerii avangardişti. Saşa Pană înşiruie titluri de lucrări care dovedesc că „pagini în care socialul şi esteticul se îmbină perfect sînt numeroase" : Geo Bogza, *Poemul petrolifer*, Ştefan Roll, *Golful proletar*, *Primăvară roşie*, Ion Vitner, *Octombrie*, *Supremul adevăr*. De altmineri, niciodată nu a existat un divorţ total între scriitorii avangardişti şi arta revoluţionară. Îi interesau operele scriitorilor progresişti din lumea întreagă, ale scriitorilor sovietici, le popularizau cu un mare entuziasm. Saşa Pană ne transcrie tot acest proces de apropiere şi de integrare a avangardiştilor în curentul revoluţionar al luptei proletariatului din România. Lupta muncitorimii,valurile de greve determinau o puternică adeziune din partea scriitorilor avangardişti. Apar după 1930—1933 atîtea declaraţii de desolidarizare de modernism ale foştilor săi adepţi. Pe bună dreptate, susţine Saşa Pană, „avangarda nu a fost numai literară. Şi nici nu putea. Afirmaţie verificată : cei grupaţi în jurul revistei protestatare, neconformiste, antiburgheze, „Unu" (1928—1932) şi, în continuare, al editurii cu acelaşi nume, ne-am regăsit cu toţii, în anii grei ai guvernării antonesciene, înregimentaţi disciplinat în lupta ilegală, conspirativă, condusă de partidul nostru comunist". Această solidarizare într-un front unic de luptă revoluţionară fusese precedată de o lungă perioadă de trecere şi de acomodare. Miron Radu Paraschivescu, Geo Bogza, Ştefan Roll, Gellu Naum, Virgil Teodorescu vor declara în revistele de stînga mobilizarea lor voluntară sub o altă deviză de luptă. Revolta, contestarea, nemulţumirea acută trecuseră din paginile literare ale „revoluţiei" suprarealiste, în paginile revistelor angajate politic în efortul revoluţionar al proletariatului. Revoluţia proletară devenise adevăratul ideal de viaţă. O nouă artă nu se mai putea concepe decît în contextul unei transformări radicale a structurii şi suprastructurii sociale. Memorialistul simte această trecere de la o baricadă utopică la una reală ca un proces normal şi necesar. Nu era o părăsire de moment, ci o autodepăşire de conştiinţă. Nenumărate pagini din acest volum evocă anii grei din istoria mişcării muncitoreşti şi din activitatea conspirativă a partidului la care a luat parte şi Saşa Pană. Primul volum se termină, simbolic, cu primul an al păcii şi al victoriei. Realitatea postbelică solicita într-atîta energiile şi conştiinţele noastre, încît poetul putea să renunţe luminos la cadrele poemelor sale de la „Unu", convins că acuma „realitatea era mai extraordinară decît fantezia". Adevărata libertate după care visaseră altădată avangardiştii români în perioada interbelică fusese dobîndită. Idealul tinereţii lor de frondă intra în epoca realizărilor. Din vis, coborau în realitate, în focul acţiunii şi al dăruirii de energie umană. *Născut în '02* se încheie într-un patos al adeziunii autorului la realitatea contemporană. Saşa Pană, cu un spirit artistic lucid şi profund, deţinînd un stil sec, cu un umor rece şi cu o duioşie discretă, coboară în timp nu pentru a ne dezgropa o relicvă, ci pentru a ne descifra unele căi ale devenirii prezentului. *Născut în '02* este o carte vie, polemică, scrisă cu nerv, în care conţinutul documentar primează, motiv pentru care va rămîne mereu o sursă de informare şi de cunoaştere arhivistică a uneia dintre cele mai interesante mişcări literare interbelice.

Marin Bucur

Ion Zamfirescu, **Panorama dramaturgiei universale**

Ed. Enciclopedică, 1973

Densă incursiune în istoria literaturii dramatice de la începuturi şi pînă în contemporaneitate, sinteza profesorului Ion Zamfirescu reprezintă sistematizarea riguroasă a unui material de o extraordinară bogăţie şi varietate. Interpretînd literatura dramatică ca o secvenţă din istoria culturală a omenirii, autorul îndeplineşte un lung şi minuţios excurs prin epoci istorice şi literare, stiluri şi curente, supunînd fenomenul artistic propriu-zis, în speţă textul, unei scrupuloase analize relaţionale şi de interferenţe spirituale. Pentru coerenţa cercetării şi argumentarea afirmaţiilor, domnia-sa alege metoda traversării duble — sincronice şi diacronice — a cîte unei ţări, în care tradiţia teatrală coboară pînă foarte devreme în secoli, stabilind ca formule dramatice incipiente manifestările spectacologice ce dublau ritualurile magice şi religioase în civilizaţiile egipteană, greacă, latină, hindusă, persană, chineză şi japoneză. Naşterea tragediei, rafinarea ei rapidă prin inovaţiile tehnice şi de conţinut (complicarea acţiunii, introducerea celui de-al doilea şi apoi al celui de-al treilea actor, eliminarea notelor de mister şi fatalitate, umanizarea personajelor) facilitează, printr-un fenomen de imitaţie, apariţia şi constituirea independentă al celui de-al doilea gen dramatic, comedia, supusă propriilor imperative artistice. Exilat un timp printre „chipurile cioplite" care trebuiau distruse, teatrul s-a integrat construcţiei lumii Evului Mediu prin forme şi modalităţi specifice, purtînd caracteristicile ei religioase şi profane. Profund populare, exhibîndu-se în spaţii largi, de predilecţie în pieţele bisericilor, uşor accesibile unei mulţimi amorfe sub raport social, reprezentaţiile medievale atrăgeau un public numeros, implicîndu-l afectiv şi spiritual, prin profesarea ideilor morale, didactice, filosofice, dominante. Utilizarea personificărilor abstracte, a caracterelor, viciilor, virtuţiilor, poartă o valoare didactică aparte în această epocă, în care învăţămîntul, instrucţia ca atare este supusă, controlată şi dominată de dogma bisericească intolerantă. Abandonat sub raport valoric în secolul al XVI-lea, teatrul medieval va mai fi sondat de Renaştere numai pentru renuvelarea reprezentaţiilor comice din categoria farselor, satirelor şi moralităţilor, de care mentalităţile şi „gustul artistic" al publicului orăşenesc se simţea încă legat, interesul „autorilor" îndreptîndu-se atît spre evenimente laice imediate cît şi mai departe, spre modelele clasice ale antichităţii. Autonomizarea ştiinţei şi a filozofiei de sub tutela dogmei facilitează şi emanciparea literaturii şi implicit a literaturii dramatice, eliberarea ei din canoanele schiloditoare ale unei moralităţi lipsite de umanitate. Trupele teatrale devin tot mai familiare peisajului urban, costumaţia se complică, actorii se mişcă nestingheriţi pe scene rapid improvizate, *commedia dell'arte* îşi întoarce privirea spre spectatori, ca obiect şi subiect al existenţei ei.

Dacă pentru Franţa, Italia şi Germania evoluţia artei dramatice era previzibilă, în Peninsula Iberică şi în Anglia ea a constituit un salt neaşteptat, concretizat în cîteva talente de excepţie: Gil Vicente, Lope de Vega, don Luis de Góngora, Tirso de Molina, Calderon de la Barca, Marlowe, Ben Jonson şi Shakespeare. Teoreticieni, autori şi actori ei înşişi, aceştia sintetizează — fiecare într-o manieră remarcabilă — spiritul epocii, prefigurînd chiar dezvoltarea viitoare prin formulări şi soluţii practice geniale. Acestora le urmează — în secolele clasiciste al XVII-lea şi al XVIII-lea — o pleiadă de valoare aproximativ egală, ţinînd seama de contexul general istoric: Corneille, Racine, Molière, Sheridan, Diderot, Metastasio, Goldoni, Fonvizin, Lessing, Goethe, Schiller. Creînd în spiritul valorilor umaniste ale Renaşterii, teatrul clasic, partizan al clasicismului greco-latin (în tragedie), îşi va alege şi subiecte din istoriile naţionale (*Minna von Barnhelm, Goetz von Berlichingen, Didona părăsită*), dar se va lăsa ispitit (în comedii) de liberalismul burgheziei, surprinzîndu-i moravurile şi năravurile cu o necruţătoare vervă satirică (*Şcoala calomniei, Burghezul gentilom*).

Revirimentul spiritual marcat de romantism (secolul al XIX-lea) în istoria civilizației și în istoria literară a asigurat un loc aparte creației dramatice ; înmulțirea textelor doctrinare formulează pentru prima dată cu brutalitate (la propriu și la figurat) drepturile teatrului. Emanciparea de sub vechile sisteme estetice, proclamarea omului ca personaj universal, anularea vetustei legi a celor trei unități, afirmarea necesității culorii locale (decor, costum, limbaj), contribuie la spectaculozitatea și pitorescul dramei, la nuanțarea gamelor ei poetice. „Bătălia" dramei romantice a reușit impunerea unor înnoiri semnificative, valori cîștigate pentru realismul sfîrșitului de secol. Avansul spectacular al cercetării științifice, recunoașterea principiilor determinismului ca principii cauzale, a impus experimentul ca metodă de asimilare a realității pozitive. Pe plan social, revoluțiile burgheze au schimbat dualitatea formală a sistemelor de guvernămînt de pînă atunci, au determinat avansul maselor populare în arena istorică. În acest context, drama burgheză apare ca un al treilea gen dramatic, luîndu-și substanța atît din tragedie cît și din comedie, complicîndu-și personajele și aducînd în scenă viciile societății moderne : cultul banului, filistinismul, egoismul, vanitatea socială, falsele virtuți puritane, destine ratate, comerțul sentimentelor etc., într-o varietate de forme ce constituie subiectele pieselor lui Oscar Wilde, G. B. Shaw, Gogol, Ibsen, B. Bjornson, Cehov, Gorki, Hauptmann, Strindberg. Formulele naturaliste și expresioniste adoptate în primele decenii ale secolului al XX-lea facilitează trecerea spre teatrul contemporan, prefigurează și motivează — într-un anumit fel — formulele teatrului simbolist, poetic, absurd, politic și de idei. Deși analiza acestora autorul nu o face, formulînd o textură de argumente și exemple, ele sînt familiare cititorului din repertoriile scenelor românești, ca și din lectura ca atare a autorilor enumerați (Maeterlinch, Sean O'Cassey, Paul Claudel, J. Giraudoux, Jean Cocteau, Unamuno, Pirandello, Eugen Ionescu, Artur Adamov, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Brecht, E. Piscator, A. Miller etc.). În același timp, caracterul lor de prezență contemporană, de fenomene în evoluție, nefinalizate, nu permite formularea unor afirmații unice, tranșante, asupra valorii sau nonvalorii lor. Un capitol consacrat „teatrului românesc" (al XXI-lea) urmărește în aceeași manieră, poate prea generală, apariția și dezvoltarea lui, de la manifestările populare religioase (*Vicleimul*) și profane (*orațiile de nuntă*, *plugușorul*), trecînd prin „momentul Caragiale", pînă la „aspectele moderne și contemporane".

Operă deschisă, *Panorama dramaturgiei universale* împletește cercetarea științifică cu exigențele unui eseu de proporții vaste, într-un domeniu în care sintezele sînt pe cît de rare, pe atît de dificil de realizat. Meritul profesorului Ion Zamfirescu se împletește în această valoroasă lucrare, cu inițiativa și datoria Editurii Enciclopedice Române de-a tipări „panorame" domeniale.

Rodica Pandele

A. E. Baconsky, Panorama poeziei universale contemporane,

Ed. Albatros, 1973, 908 p.

Volumul acesta se cere a fi salutat în primul rînd ca un act de curaj și de devoțiune dar și ca un eveniment cultural de cea mai mare însemnătate, întrucît îmbogățește patrimoniul nostru spiritual și în plan literar și în plan științific. De bună seamă, într-un sens anumit el nu constituie o surpriză, ci încununează o activitate îndelungată de traducător și comentator de poezie a autorului, el însuși reprezentant de elită al poeziei contemporane românești. Dar privit printr-o altă prismă, volumul poate fi receptat și ca o operă fundamental *nouă*, și asta

datorită unei concepții unitare de organizare a materialului, care, după cum credem, a prezidat la alcătuirea lui.

Sumarul conține numai 100 de poeți ai secolului XX, dar nu putem continua — „de pe toate meridianele globului", cum am fi vrut, poate, incitați fiind și de un titlu de rubrică pe care o semna cu ani în urmă autorul la „Contemporanul". Lipsește spațiul „extraeuropean", sau mai precis — de expresie extraeuropeană — Asia, Africa, lumea arabă. Cu alte cuvinte, tot ce va rămîne în afara ariei de investigație în cazul în care se va realiza proiectul Asociației Internaționale de literatură comparată de elaborare a unei istorii a literaturilor de limbi europene. Însă în cadrul astfel definit, adică în principal Europa și ambele Americi, viziunea e atotcuprinzătoare. Spunînd aceasta, pornim de la convingerea, în care îl urmăm de fapt pe autorul volumului pe care-l recenzăm, că avînd în față o realizare de asemenea dimensiuni, literalmente monumentală, observațiile critice de genul reproșului „de ce lipsește cutare?" nu au obiect. Autorul însuși își exprimă părerea de rău (în *Introducere*, p. 18) că n-a tradus și dintr-o seamă de poeți pe care-i apreciază. Dar ce putea să facă, totuși? Posibilitățile unui singur om sînt limitate. În asemenea împrejurări nu aspectele parțiale contează ci totalul, ansamblul. Iar „totalul" e, indiscutabil, și semnificativ și reprezentativ. Dacă ar fi să ne explicităm pînă la capăt, continuînd punerea în relația propusă, am putea afirma fără nici o șovăială că în cazul în care alcătuitorii „Istoriei literaturilor de limbi europene" ar trebui să întocmească o listă de poeți ai secolului XX care nu pot lipsi din volumul dedicat acestuia, ei ar putea să folosească volumul lui Baconsky drept punct de plecare. E posibil că lipsește un poet important dintr-anume literatură, e posibil că dintr-o alta un poet mai puțin însemnat a fost preferat unuia mai proeminent, însă nici un nume dintr-acelea care au „marcat" poezia primei jumătăți a secolului XX și, deci, sînt indispensabile pentru adecvata înțelegere a sinuozităților traiectoriei sale de dezvoltare, nu lipsește. Și în asta, credem noi, constă esențialul.

Am spus „punct de plecare" pentru că, evident, dincolo de acesta orice nepotrivire de opinii, ori controversă este posibilă. După părerea noastră, derutantă e doar introducerea în culegere și a poeților români. Fără ei volumul nu putea fi receptat în nici un fel și ca o antologie. Nu era o selecție din poeții lumii, ci o selecție din traducerile lui Baconsky. În consecință, nici o absență nu putea fi imputată. Autorul nu-și ascunde, de pildă, aversiunea față de Pablo Neruda („... frazele lui dilatate, inclusiv materialul metaforic de aluviune impresionantă, nu mi-au spus niciodată prea mult" (p. 18), sau desconsiderarea unor poeți protestatari ruși, ca Demian Bednîi sau Bezîmenski. Nu-i apreciază, nu-i înțelege, deci, ca poeți și, în consecință, **nu-i poate** traduce. Dar lucrurile se schimbă atunci cînd e vorba de poeții români; în cazul lor autorul nu traduce, ci selectează și astfel se expune celor mai variate nedumeriri. Deși, cronologic, volumul se pare că nu trece de mijlocul secolului, surprinde totuși absența totală a poeților reprezentînd generația revoluționară din anii '30, care pînă către anul 1950 se afirmaseră mai toți ca poeți formați. Nu pronunțăm nici un nume, ca să nu cădem în aceeași capcană. Ne mărginim a formula datele problemei. Posibilul contraargument — că fără introducerea și a poeților români volumul nu ar avea un caracter universal, sau ar lăsa impresia că în perioada respectivă literatura română n-ar fi propulsat nici un poet de talie universală — — nu ne poate pune în încurcătură. În domeniul cercetărilor literare există, în acest sens, un fel de convenție tacită — prin „literatura universală" se înțelege totalitatea operelor literare de valoare, cu excepția celei naționale. Pentru toți ceilalți poeți, volumul lui A. E. Baconsky oferă și o foarte bogată informație, are și un caracter enciclopedic. Pentru poeții români nu poate oferi informații în plus — nimeni nu se va duce la acest volum ca să se informeze despre Bacovia sau Arghezi. Evident, posedă atributul noutății caracterizările autorului, dar acestea puteau să fie reunite și într-un alt cadru. Așa cum se prezintă însă în volumul de față, situația e generatoare de confuzii. Receptat ca antologie, volumul nu poate să nu nemulțumească pe mulți. În afara întrebărilor posibile semnalate, ar putea fi formulate și altele: de ce lipsesc, de pildă, Louis Aragon, Paul Eluard, Gabriel Peri și alți reprezentanți ai liricii de rezistență?

etc. Dar toate aceste întrebări se datoresc unei involuntare ambiguități. În substanță volumul nu poate fi judecat în lumina lor, ci numai prin ceea ce conține. Iar ceea ce conține este în sine foarte valoros.

În primul rînd traducerile. Se înțelege de la sine că ne lipsesc mijloace adecvate ca să le putem aprecia pe toate. Pentru o asemenea exegeză critică ar fi nevoie de un colectiv. Dar prin ceea ce ne-a stat la îndemînă, ne-am putut convinge nu doar de talentul autorului (dealtfel recunoscut), dar și de înaltul lui spirit de răspundere. Traduceri ca *Omul negru* de Esenin, *Proaspăt vopsit*, și *Primăvara* de Pasternak, *Lui însuși, iubitului, își dedică autorul aceste rînduri* de Maiakovski sau *Asia* de Hlebnikov sînt veritabile giuvaiere ale genului. Avem toate motivele să presupunem că sub această latură volumul răspunde celor mai înalte exigențe critice.

De o ținută științifică remarcabilă sînt și scurtele „prezentări" ale poeților traduși. Totalizînd una lîngă alta cîteva sute de pagini, ele se alcătuiesc într-un fel de dicționar de poezie universală contemporană de o incontestabilă utilitate. Atît prin informația pe care o conțin, cît și prin caracterizările succinte, în cele mai dese cazuri extrem de sugestive. Semnalăm, de pildă, o foarte interesantă punere la punct împotriva acelora care speculează „lipsa de cultură" a lui Esenin (p. 253) sau definirea poeziei lui Nazim Hikmet, prin raportări și la Apollinaire și la Maiakovski, dar care abia scot în evidență alte registre sensibile (p. 320). Sau scurta dar pregnanta înfățișare a poeziei lui Vitezslav Nezval (p. 583—584). „Apollinaire e un poet mai presus de curente și de școli: situat la răspîntia vechilor orientări muribunde și a celor noi ce se vor naște în bună parte din *mantaua lui* (...). Poet al omului și al civilizației moderne, inventator al caligramelor, căutător de orizonturi necunoscute, care a defrișat terenuri încă necercetate pînă astăzi, Apollinaire păstrează însă și ceva din ținuta marilor poeți de odinioară, a tuturor celor ce, dincolo de configurația unui stil sau a unei epoci istorice, sînt mereu și mereu reductibili la însăși ideea de poet; a tuturor celor ce-și convertesc viața în legendă și evadează în mitologie, lăsînd istoriei literare o criptă goală și enigmatică" (p. 62 — 63). „Poezia lui Bacovia creează înaintea lui Eliot și cu mijloace expresive mai pregnante, în primul rînd prin extraordinara lor concentrare, prin epurarea totală de orice superfluitate a limbajului convențional, un *Waste Land* absolut" (p. 91). „Dar otrava lui Trakl nu e amară, ci are dulceața macilor, iar poemele au o mișcare largă, de maree visată, cu asimetrii neprevăzute, cu ondulații ample, unde *cuvîntul* și *cîntul* se rotesc și se îngînă ca vasele clepsidrei" (p. 751). „Spirit independent, refuzîndu-și predecesorii și contemporanii cu egală brutalitate, el (Maiakovski — n.n., *M.N.*) a evoluat pe o spirală proprie, malaxînd limba cu o dezinvoltură ce scandalizează, nimicind cuvintele, călcîndu-le în picioare, inventînd altele noi, neașteptate, nu o dată arbitrare, supunînd expresia unui tratament violent și traumatic, străin de orice principii, călăuzit doar de neobișnuitul său geniu verbal" (p. 496—497). Lapidare și la obiect, caracterizările sînt fulgurante și expresive. La acest capitol sîntem ispitiți să-i aducem autorului un singur reproș. În prezentarea lui Alexandru Blok, citim între altele, „Portretul pe care i-l face Maiakovski în poemul său *Haraşo* (cunoscut la noi sub numele de *Poemul lui Octombrie*) e tendențios, fals și regretabil. Pornind de la scena reală a unei întîlniri nocturne în Petrogradul cuprins de revoluție, Maiakovski îl prezintă pe marele său confrate, într-o lumină peiorativă, ca pe un *poet al Rusiei scufundate*, legat de moșie și de sybaritismul nobiliar, exprimîndu-se la adresa lui cu o grosolănie în care nu ne e greu să sesizăm o umbră de invidie pentru prestigiul suveran al lui Blok și pentru ținuta lui de senior al scrisului" (p. 147). Se pare că autorul e obsedat de asemenea resentimente față de Maiakovski, căci în articolul dedicat acestuia, revine: „Nedrept cu Blok și Esenin, marii săi contemporani, pe care-i evocă în versuri la modul caricatural și simplist..." (p. 497). Nouă ni se pare că nedrept e mai ales A. E. Baconsky. În primul rînd nu este exact că Maiacovski îl prezintă pe Blok ca „pe un poet al *Rusiei scufundate*". Poetul spune cu totul altceva, și anume că „în jur se scufundă Rusia lui Blok", adică Rusia ce și-a găsit oglindirea în poezia

lui Blok („necunoscutele, reveriile nordului, cădeau la fund..."), ceea ce este riguros exact, căci însuşi Blok a reliefat-o cu excepţională putere în *Cei doisprezece*. Portretul zugrăvit de Maiakovski nu este deloc „într-o lumină peiorativă", ci tragic, ceea ce, iar, corespunde adevărului istoric. Iar în al doilea rînd nici nu e vorba de portret, ci de polemică poetică. Maiakovski respinge viziunea lui Blok asupra revoluţiei — din *Cei doisprezece* — şi-i opune o alta, avînd în centru nu chipul lui Hristos ci chipuri de „oameni vii". În ce măsură avea sau n-avea dreptate, e o altă problemă, A. E. Baconsky avînd, evident, întreaga libertate să-l prefere pe Blok, dar de aici şi pînă a-i face postmortem lui Maiakovski procese de intenţii, a-l învinui de grosolănie şi invidie e o mare distanţă. Dar se mai iscă o întrebare. Cu mult mai ireverenţios decît Maiakovski a vorbit despre Blok Esenin („Nu sînt de loc un om religios, nu sînt mistic. Sînt realist, iar dacă există şi ceva nebulos în mine ca realist, atunci asta-i romanticitatea, dar nu de tip vechi, adorat de doamne, ci o romanticitate cu adevărat pămînteană, care aspiră mai degrabă către situaţii aventuroase în subiect şi nu se manifestă prin predispoziţii degenerate pentru Trandafiri, Cruci şi alte baliverne". Văzînd pe semne că a întrecut măsura, Esenin se corectează pe loc, dar într-un mod care-l înfundă şi mai mult pe defunctul adversar: „Admiratorii lui Blok nu trebuie s-o înţeleagă în sensul că aş intenţiona să-i profanez mormîntul, aruncînd o piatră în el. Îl iubesc şi-l preţuiesc în mod deosebit pe Blok, însă pe cîmpiile noastre el arată adeseori ca un olandez. Iar toţi ceilalţi mistici îmi apar ca nişte iezuiţi[1]". Maiakovski realmente nu o dată a combătut orientarea nu atît a lui Esenin, cît a poeziei eseniene, însă la moartea lui Esenin i-a dedicat o poezie de o mare forţă artistică şi impecabilă ţinută spirituală. Esenin însă îl califica pe Maiakovski drept „zugrav principal" şi niciodată n-a revenit. Asemenea încrucişări de invective între poeţii aceleiaşi generaţii sînt episoade curente în istoria literaturii. Ele nu-i micşorează pe poeţi, însă a le invoca pentru a-i învinovăţi pe unii şi a-i absolvi pe alţii e cel puţin inelegant. Spunem toate acestea întrucît socotim că, fiind în drepturile sale atunci cînd e vorba de alegerea poeziilor (n-am fi cutezat, de pildă, să-i reproşăm lui Baconsky că din toată opera lui Maiakovski a selectat doar două fragmente şi nici o poezie revoluţionară), subiectivitatea ar trebui să fie strunită atunci cînd e vorba de faptele istoriei literare. Cît de înaltă a fost aprecierea pe care Maiacovski o dădea poetului Blok se vede şi din articolul *Cum se fac versurile*. Istoria e istorie, ea nu poate fi nici înrăutăţită, nici îmbunătăţită.

În sfîrşit, înainte de a încheia, ne simţim datori să reliefăm că în *Introducere*, A. E. Baconsky dezvoltă un punct de vedere mai mult decît convingător asupra evoluţiei poeziei în secolul XX. Ne-a cîştigat în special modul dialectic de a înfăţişa lucrurile, situarea foarte exactă a „avangărzii" în succesiunea orientărilor, pregnanta reliefare a jocului atracţiilor şi contestărilor etc.

Privit în ansamblu, volumul lui A. E. Baconsky apare nu doar ca o carte de căpătîi pentru fiecare îndrăgostit de literatură, dar şi ca un substanţial aport românesc la cercetarea poeziei secolului nostru.

Mihai Novicov

Studii recente de istoria literaturii hispano-americane

Literatura atît de bogată, de viguroasă şi de originală a continentului hispano-american continuă să ispitească tot mai insistent pe cercetătorii străini, nu numai spanioli, ci şi din alte ţări europene cu vechi tradiţii de romanistică în general şi de hispanistică în special. Un

[1] Serghei Esenin, *Opere*, în cinci volume, vol. V, Moscova, 1962, p. 78.

rezultat de prestigiu al strădaniilor lor fecunde în această direcție îl constituie, între altele, următoarele volume, apărute în Italia, Franța și Spania, cu dată recentă și foarte recentă.

Giuseppe Bellini, *La letteratura ispano-americana dall'età precolombiana ai nostri giorni*, Florența; Sansoni-Accademia, 1970, 572 p.

Volumul acesta, semnat de unul dintre cei mai reputați specialiști contemporani în literatură hispano-americană ai Italiei, profesorul Giuseppe Bellini de la Universitatea din Veneția *, este al 41-lea din cele 50 care urmează să formeze laolaltă Enciclopedia universală a literaturii pe care o alcătuiesc Riccardo Bacchelli, Giovanni Macchia și Antonio Viscardi sub titlul generic de *Le letterature del mondo*.

Împărțită în patru mari secțiuni, cartea profesorului Bellini e urmată de o foarte minuțioasă și sistematic întocmită bibliografie, întinsă pe circa 80 de pagini, și subdivizată într-o serie de capitole și subcapitole grupate (pînă la zi) pe genuri, țări, epoci și autori, ceea ce-i ușurează considerabil consultarea. E interesant de semnalat, între altele, în cadrul acestei bibliografii, ultimul capitol, intitulat „Contributi italiani", al cărui material reprezintă scheletul unei eventuale istorii a hispanisticii italienești actuale în domeniul literaturii americane.

Prima parte a volumului se intitulează „Le letterature precolombiane" și cuprinde trei capitole, tratînd, respectiv, literatura „náhuatl" (aria mexicană), literatura „maya-quiché" (aria Yucatanului și a Americii centrale) și literatura „quechua" (aria peruviană, boliviană și ecuadoriană) adică cele trei literaturi care reprezintă expresia culminantă a civilizațiilor precolumbiene superioare în sînul cărora au luat naștere. G. Bellini explică prezența acestui capitol la începutul cărții sale arătînd că „nu în limbă, desigur, se află justificarea acestui prim capitol, chiar dacă multe expresii din literatura precolumbiană s-au incorporat versiunii castiliene. Justificarea se găsește în substanța spirituală pe care aceste literaturi o proiectează asupra lumii hispano-americane, în conexiunile intime care se manifestă continuu în atîtea și atîtea forme de expresie ale literaturii și ale artei sale" (p. 9).

Partea a doua a volumului este dedicată literaturii coloniale și cuprinde șase capitole, dintre care primul, cu caracter introductiv, se referă la „Cucerirea Americii și noua cultură". Celelalte tratează pe rînd principalele genuri literare care au înflorit în epoca colonială, și anume cronica (cap. II este dedicat cronicilor scrise de cuceritori, iar cap. III, intitulat sugestiv „Cealaltă față a conchistei", cronicilor scrise de băștinași), poezia (cap. IV se ocupă de „romances", ca gen tradițional specific, iar cap. V, de poezia lirică și de cea epică din sec. XVI și XVII) și, în sfîrșit, teatrul și narativa (cap. VI).

Partea a treia se intitulează „De la epoca colonială la sfîrșitul secolului al XIX-lea" și tratează în opt mari capitole principalele genuri literare care au înflorit în diverse puncte ale continentului hispano-american în acest interval de timp. Primul capitol are din nou caracter introductiv, ocupîndu-se de „Criza colonială și primii fermenți ai Independenței"; capitolul al doilea, intitulat „De la neoclasicism la preromantism" dedică un spațiu amplu figurilor reprezentative ale primei jumătăți a secolului al XIX-lea, José Joaquín Fernández de Lizardi (Mexic), José Joaquín de Olmedo (Ecuador) și Andrés Bello (Venezuela), alături de numele, mai puțin răsunătoare, ale unor poeți de tranziție, în special argentinieni, ca Juan Cruz Varela, Juan Gualberto Godoy, sau Bartolomé Hidalgo. Capitolul al treilea este dedicat apariției romantismului, de la José María de Heredia (Cuba), pînă la grupul „proscrișilor" argentinieni, printre care Esteban Echeverría, José Mármol, Juan Bautista Alberdi, Domingo Faustino Sarmiento, Juan María Gutiérrez, Bartolomé Mitre, Vicente Fidel López etc. În continuare, capitolul patru tratează figura lui Hilario Ascasubi, Estanislao del Campo și, mai cu seamă, José Hernández, creatorii așa-numitei „poesía gauchesca", care, deși limitată exclusiv la zona din Río

* Autor, între altele, al unor prestigioase studii asupra Sorei Juana Inés de la Cruz, a Incasului Garcilaso, sau P. Neruda și M. Angel Asturias, recenții laureați ai Premiului Nobel.

de la Plata, reprezintă, cum spune Bellini, „primul moment cu adevărat autohton al literaturii hispano-americane", deoarece, „nu încape dubiu că dacă se poate vorbi de o epică hispano-americană în sens net original, aceasta se inițiază cu „poesía gauchesca" (p. 192). Capitolul cinci, intitulat „Difuziunea romantismului: poezie și teatru" încheie considerațiile asupra acestui curent, trecînd în revistă figurile sale cele mai reprezentative de pe întinsul întregului continent hispano-american, de data aceasta.

Capitolul al șaselea tratează despre „Poezia modernistă" referindu-se în special la poeții ei de tranziție, ca Manuel González Prada, José Martí și Salvador Díaz Mirón, sau la primii ei reprezentanți propriu-ziși ca Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal și mai ales José Asunción Silva. Capitolul următor se ocupă de „Rubén Darío și triumful modernismului", adică de epoca de plenitudine a acestui curent care reînnoiește din temelii expresia lirică hispanică. După o amplă analiză a operei corifeului său celui mai celebru, nicaraguezul Rubén Darío, Bellini se apleacă cu sensibilitate și minuție asupra paginilor altor contemporani ai acestuia, nu mai puțin importanți, ca Guillermo Valencia, Leopoldo Lugones, Julio Herrera y Reissig sau Amado Nervo, pentru a ajunge la ultimii săi reprezentanți, a căror operă prevestește deja criza modernistă, ca José Santos Chocano și Enrique González Martínez. Ultimul capitol al acestei părți, al optulea, trece în revistă „Proza și narativa: de la romantism la modernism", oprindu-se mai îndelung asupra unor mari figuri ca cea a lui Ricardo Palma sau Jorge Isaacs, alături de profuziunea de nume de prozatori de mai redusă importanță din diverse colțuri ale continentului.

În sfîrșit, partea a patra este dedicată literaturii contemporane a secolului XX („Il Novwcento") și se subîmparte, la rîndul ei, în șapte capitole, dintre care patru dedicate din nou poeziei: capitolul I tratează despre „Poezia feminină" atît de strălucit reprezentată în epoca noastră de mari artiste ca Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral (deținătoare ale Premiului Nobel pentru poezie pe anul 1945) și Juana de Ibarbourou. Capitolul doi tratează „Poezia modernă în America meridională", ale cărei figuri culminante sînt, între altele, „creaționistul" chilian Vicente Huidobro, argentinianul Jorge Luis Borges în postură „ultraistă", peruvianul César Vallejo sau, mai cu seamă, proaspătul laureat al Premiului Nobel, Pablo Neruda, „vocea majoră a Americii de Sud și una din cele mai mari ale întregului continent, care a influențat în maximă măsură întreaga poezie hispano-americană a secolului XX" (p. 307). În sfîrșit, capitolul trei se ocupă de „Poezia în America Centrală și în Mexic" (nume mai importante: M. Angel Asturias, José Gorostiza, Octavio Paz), iar capitolul patru, de „Poezia modernă în Antile" (cu reprezentantul ei de frunte Nicolas Guillén).

Capitolul cinci, foarte dezvoltat, se ocupă de „Narativa secolului XX", analizînd pe rînd operele majore ale continentului hispano-american în acest domeniu, începînd cu cele ale lui Ricardo Güiraldes, continuînd cu cele regionaliste și realiste ale lui Mariano Azuela, Eustasio Rivera, Rómulo Gallegos, Jorge Icaza, Ciro Alegría, sau cu realismul magic al lui José María de Argüedas, Augusto Roa Bastos, Alejo Carpentier și Miguel Angel Asturias, pentru a ajunge, în cele din urmă, la inovatorii atît de viu aplaudați în Europa ai narativei hispano-americane actuale, un Rulfo, un Fuentesm, un Cortázar, un García Márquez, un Vargas LLosa, un Lezama Lima, un Ernesto Sábato etc. În încheiere, capitolele șase și șapte se ocupă, respectiv, de „Teatrul în secolul XX" și de „Eseiștii" aceleiași perioade.

Întreaga lucrare a profesorului Bellini se remarcă prin bogata erudiție a autorului, prin claritatea exemplară a expunerii, prin discernămîntul cu care știe să-și aleagă autorii și să-și dozeze, în funcție de importanța fiecăruia, comentariul, și, mai cu seamă, prin grija constantă de a scoate în evidență, printr-o permanentă confruntare cu valorile europene care o influențează și o potențează, originalitatea și importanța literaturii tratate, spre a contura obiectiv și convingător aportul acesteia la îmbogățirea patrimoniului literaturii universale.

Jacques Joset, La littérature hispano-américaine,

Paris, Presses Universitaires de France, 1972, 128 p.

Apărută în binecunoscuta colecție „Que sais-je" (sub numărul 1485) lucrarea aceasta, aparținînd unui tînăr hispanist belgian, asistent la Universitatea din Liège, este, evident, de o cu totul altă factură decît cea precedentă. Dimensiunile reduse ale volumelor acestei colecții, ca și publicul larg — nespecialist în majoritate — căruia i se adresează, l-au obligat pe autor să concentreze vastitatea materialului în cîteva mari capitole de sinteză, coincizînd cu marile epoci și curente care structurează, ca niște linii de forță, evoluția literaturii uriașului continent americo-hispanic.

Într-o scurtă introducere, autorul remarcă faptul că, tot așa cum „istoria țărilor Americii Latine se prezintă la ora actuală ca un raport de forțe între ideile de „dependență" și de „emancipare", „evoluția tendințelor și genurilor literare ale Americii de limbă spaniolă ... se înscrie într-un sistem de tensiuni între respectul, uneori servil, față de tradițiile spaniole și apoi mai general-europene și cucerirea unei independențe culturale capabile, în sfîrșit, să exprime particularitățile Lumii Noi, conferindu-le, totodată, o dimensiune universală (p. 5), de apariția unui „stil hispano-american" propriu-zis (definibil ca o formă de conținut) neputîndu-se vorbi realmente decît din ultima treime a secolului XIX, odată cu nașterea modernismului.

Succesiunea capitolelor încearcă să demonstreze treptat tocmai această afirmație. Astfel, capitolul I se intitulează „Literatura conchistei" și acoperă perioada cuprinsă între finele secolului XV și începutul celui de-al XVII-lea, tratînd în special scrierile de tipul cronicilor și relatărilor de călătorie. Capitolul II se intitulează „Literatura epocii coloniale" și acoperă secolul XVII și prima jumătate a secolului XVIII, ocupîndu-se de transpunerea pe teritoriul american a genurilor europene ale timpului. Capitolul III, „Independență politică și dependență literară 1750—1880)", tratează momentul deșteptării conștiinței naționale și al înfiripării primelor accente ale spiritului americanist în literatură (ceea ce J. Joset numește „emanciparea literară"). Capitolul IV se numește „Întoarcerea galioanelor (1880—1920)" — titlul este împrumutat dintr-un celebru studiu al lui Max Henríquez Ureña — și este dedicat cristalizării, atît în poezie, cît și în proză, a modernismului, prin care, spune autorul, „literatura hispano-americană își afirmă în sfîrșit suveranitatea și dobîndește o primă definiție proprie. Ca atare, începe să ocupe un loc în literatura universală. Mai mult chiar, modernismul provoacă, pentru prima dată în istoria literară, un șoc de răspuns în literatura peninsulară. E rîndul Spaniei să ia lecții de stil de la fostele ei colonii" (p. 50). În sfîrșit, capitolul V, care tratează epoca de la 1920 încoace, se numește, din nou sugestiv, „Recucerirea unui teritoriu literar", subdivizîndu-se în mai multe secțiuni, cu privire la: I. Poezia postmodenistă și contemporană; II Romanul — gen hispano-american (romanul contemporan de tip indianist, indigenist, naturalist, istoric, afro-cuban sau mexicanist și „noul roman", al realismului magic, al angoasei umane, al „căderii măștilor", al exilului, al formalismului literar și al lui G. García Márquez, ca reprezentant de excepție, inclasificabil al narativei hispano-americane actuale.

Cîteva concluzii cu caracter general vin să completeze acest rapid tur de orizont al literaturii hispano-americane întreprins de J. Joset, urmînd, ca fir conducător, „trecerea treptată de la tema americanistă la stilul hispano-american" (p. 123), ceea ce explică spațiul mult mai amplu acordat mișcării literare de după 1880, în detrimentul epocilor anterioare. Autorul încearcă să degajeze cîteva mari constante ale acestei literaturi, cum ar fi caracterul ei pragmatic, de angajare permanentă în contemporaneitate, esența ei critică, împingerea pînă la paroxism a tendințelor literare străine, de unde predominarea formelor baroce de-a lungul întregii ei evoluții, a telurismului și a „virgilianismului", vocația de a poligrafia a scriitorilor săi, cosmopolitismul lor funciar, în sens nepejorativ etc.

O „Bibliografie sumară" vine să completeze această reușită micro-istorie a literaturii hispano-americane, care răspunde pe deplin scopurilor de informare — succintă și competentă — și de deșteptare a interesului cititorilor, pe care și le-a propus.

André Jansen, La novela hispanoamericana actual y sus antecedentes,

Barcelona, Labor, 1973, 153 *p.*

Un fel de „Que sais-je" spaniol, ceva mai amplu totuși ca dimensiuni, pare a fi noua colecție „Labor" — de informare în cele mai diverse domenii ale culturii și științei contemporane — a editurii barceloneze cu același nume, în care cartea cunoscutului hispanist belgian André Jansen**, profesor la Centrul Universitar din Anvers (și care a fost, anul acesta, invitatul Universității din București și al celei din Iași), este al 150-lea titlu publicat pînă în prezent.

Cartea se deschide, ca și cea a profesorului Bellini, cu o amplă introducere asupra civilizațiilor autohtone, intitulată „Aspecte sintetice ale culturilor indiene precolumbiene în centrele ei latino-americane: Mexic și Peru". Este vorba de o serie de prețioase date sinoptice referitoare la civilizațiile prehispanice și la principalele lor monumente, date culese, cum specifică în *Prolog* profesorul Jansen, de către însăși domnia sa de-a lungul a trei „lungi periploi culturale, turistice și arheologice prin continentul american în ultimii zece ani" (p. 7). Sînt evocate sintetic, pentru Mexic, principalele momente ale epocii preistorice, ale epocii istorice, ale epocii clasice și ale civilizațiilor „tolteca", „zapoteco-mixteca", „azteca", „maya" iar pentru Perú, epoca civilizației „chavín", perioada clasică (subdivizată în etapele Paracas — I și II — „Mochica, Nazca și Tianahuaco), epoca „chimú" și epoca incașă.

După această introducere în misteriosul și fascinantul trecut indian care alimentează astăzi atît de fecund, prin mitologia sa stranie, opera atîtor mari romancieri ai realismului magic hispano-american, se trece la materia propriu-zisă a volumului, și anume la un prim capitol dedicat „Antecedentelor literaturii hispano-americane actuale", adică unei succinte treceri în revistă a etapelor mai importante ale literaturii Amerindei (termen pe care A. Jansen îl preferă celui de America Latină, Ibero-America sau Hispano-America), de la conchistă și pînă în secolul nostru. Fiind vorba de un studiu dedicat de fapt romanului, autorul insistă în acest prim capitol asupra titlurilor mai reprezentative pentru romanul indianist și indigenist, pentru romanul „costumbrist"-istoric ori „costumbrist"-romantic sau, în sfîrșit, pentru romanul reformei sociale, privite în ansamblu, pentru ca, începînd cu capitolul II, să treacă la tratarea individuală, monografică a marilor autori contemporani.

Astfel, capitolul al doilea se ocupă de „Trei nume", și anume Ciro Alegría, Jorge Icaza și José María Arguedas, socotiți a reprezenta laolaltă „ciclul celor mai buni reprezentanți ai romanului indigenist de protest social" (p. 38). Capitolul III este dedicat marelui romancier venezuelean Rómulo Gallegos, iar capitolul IV, deținătorului Premiului Nobel pentru Literatură pe anul 1967, guatemaltezului Miguel Angel Asturia (din a cărui operă sînt analizate în detaliu principalele romane, de la *El señor Presidente* pînă la *Maladrón*), ambii autori fiind socotiți „reprezentanții unui mod de a scrie romane foarte originale, dar care apare acum ca ținînd de domeniul istoric", în comparație cu aspirațiile romanului hispano-american actual.

**. A publicat, pe lîngă numeroase articole de specialitate, volumul *Enrique Larreta, novelista hispano-argentino*, Madrid, 1962.

Acest „Roman hispano-american actual" formează obiectul capitolului V al cărții: autorul întreprinde aici o analiză de ansamblu a acestui fenomen, insistînd asupra succesiunii celor trei generații de reprezentanți ai săi (o primă generație în jurul anilor 40—cu Yáñez, Carpentier, Marechal — ,o a doua promoție cu Onetti, Sábato, Rulfo, Cortázar și Lezama Lima, și o a treia, cu Fuentes, Vargas LLosa, García Márquez și Cabrera Infante) și asupra inovațiilor în domeniul tehnicii narative, al tematicii și al mijloacelor artistice și literare pe care „noul roman hispan-american" le impun cu strălucire...

Cele cinci capitole care urmează sînt menite să traseze o viziune panoramică a autorilor operelor celor mai semnificative ale genului: Alejo Carpentier (precursorul „noului roman" — capitolul VI), Mario Vargas LLosa (capitolul VII), Julio Cortázar (capitolul VIII), Carlos Fuentes (capitolul IX) și Gabriel García Márquez (capitolul X). Autorul revine, în această a doua parte, la stilul tratării monografice, expunînd, cu o remarcabilă claritate și concizie, esența datelor biografice ale fiecărui creator în parte, și analizîndu-i apoi, cu finețe și competență, fiecare dintre volumele reprezentative (Carpentier: *El reino de este mundo, Los pasos perdidos, El siglo de las luces, El acoso;* Vargas LLosa: *La ciudad y los perros, La casa verde, Los cachorros, Conversación en la Catedrali* Cortázar: *Rayela, 62 modelos para armar, La vuelta al día en 80 mundos;* Fuentes: *La región más transparente, Las buenas conciencias, La muerte de Artemio Cruz, Aura, Cantar de ciegos, Zona sagrada, Cambio de piel;* García Márquez: *Cien años de soledad*). În cazul anumitor romancieri, precum Cortazar sau Márquez, se fac și o serie de ascuțite considerații de ordin general cu privire, în cazul primului, la universul său literar, sau la tehnica narativă, în cazul celui de-al doilea.

Deși la sfîrșitul fiecărui capitol se dau indicații bibliografice cu privire la tema respectivă „sfaturi subiective de lecturi indispensabile", cum spune Jansen (am remarcat cu bucurie prezența, în cadrul acestor bibliografii selective, a numelor unor prestigioși hispaniști români, ca prof. P. Al. Georgescu), volumul cuprinde și aparte un capitol bibliografic final (al 11-lea) împărțit în două mari secțiuni: Bibliografie amerindică (referitoare la civilizațiile precolumbiene amintite) și Bibliografie relativă la romanul hispano-american actual, cu opere critice recente, mergînd pînă la sfîrșitul lui '72.

În concluzie, o lucrare de prestigiu, clară și informată, a cărei consultare este de o utilitate de netăgăduit pentru toți cei care se interesează astăzi, în lume, de fenomenul literar hispano-american în plină ascensiune.

Domnița Dumitrescu

Adrian Marino, Dicționar de idei literare[1]

Apariția acestui volum a fost receptată, și pe drept cuvînt, ca un eveniment literar și științific. Mircea Zaciu în „Tribuna" (nr. 15 din 12 aprilie 1973, p. 7) l-a definit ca „o operă de excepție", ceea ce e adevărat cel puțin în două sensuri — e o lucrare de un gen cu totul nou, propunînd un nou tip de critică și un nou tip de organizare a rezultatelor investigației științifice, dar e în același timp și o lucrare excepțională prin ținuta și calitatea ei. Nu putem să nu subscriem la aprecierea exclamativă a lui Aurel Martin, prin care este salutată (în „Contemporanul", nr. 22 din 25 mai 1973, p. 3), „victoria *unui om singur*, victoria unei asceze intelectuale și a unei regularități productive ce e gata să primească în închipuirea contemporană neobișnuită, în genere, cu asemenea performanțe, un contur de legendă". Oricît de sentimentală ar fi aprecierea, e totuși riguros exactă. După cum nu exagerează deloc nici Al. Călinescu atunci cînd afirmă („Convorbiri literare", nr. 9 din 15 mai 1973, p. 4) că „istoria — ce se va scrie într-o zi — a criticii literare românești va înregistra acest moment, ca un moment capital".

N-am spicuit decît cîteva din foarte numeroasele ecouri apărute în presa literară. De bună seamă analizele temeinice, în acel spirit critic la care ne îndeamnă și autorul volumului, urmează abia să fie elaborate. *Dicționarul de idei literare* al lui Adrian Marino este prea masiv, prea dens, prea bogat din toate punctele de vedere — și ca informație și ca judecăți — ca să poată fi discutat în pripă. Articolele ce s-au publicat au mai degrabă caracterul unui omagiu adus aceluia care ne-a dăruit „o operă fundamentală a lexicografiei și teoriei artei din România și *nu numai de la noi*" (*Ion Dodu* Bălan, „Convorbiri literare", num. cit.) „o carte neobișnuită, unică, de o valoare și o ținută intelectuală excepțională" (Augustin Buzura, „Tribuna", num. cit.), „o perspectivă românească asupra unora din cele mai importante idei literare" (Valeriu Rîpeanu, „România literară", nr. 17 din 26 aprilie 1973, p. 4) etc. Acestui omagiu spontan se cuvine să i ne alăturăm și noi, dar amînînd și noi analiza de substanță pe care o merită.

Anunțăm, totuși, că ea a și fost programată și se va efectua sub forma unei discuții (avînd la bază cîteva referate întocmite în acest scop) în cadrul sectorului de teoria literaturii al Institutului „G. Călinescu". O dare de seamă amănunțită asupra dezbaterii va fi publicată într-unul din numerele viitoare ale „Revistei de istorie și teorie literară".

Pînă atunci ne îngăduim doar cîteva observații preliminare. Volumul lui Adrian

[1] Volumul I, cuprinzînd termenii: actualitatea, antiliteratura, autenticitatea, avangarda, barocul, biografia, clasic, clasicismul, clasicitatea, clasic și modern, comedia, comic (genul), comicul, creația, curentul literar, decadentismul, drama, dramatic (genul), epicul, eseul, estetismul, experimentul, fantasticul, formalismul, genurile literare, gustul, referințe, indice de nume, un sumar analitic și rezumate în limba franceză, engleză și germană, Editura Eminescu, București, 1973, 1087 p.

Marino are și nu are un caracter enciclopedic. Are, în măsura în care oferă cititorilor o informație foarte bogată asupra fiecărei probleme puse în discuție (îi face o ,,biografie" dacă nu completă, în orice caz aproape completă), informație susținută de un aparat critic elaborat într-un chip mai mult decît minuțios. Nu are, în măsura în care, după propria recunoaștere a autorului, ,,scopul ultim nu este de a da definiții definitive, ci de a examina condițiile și posibilitățile oricărei definiții perfectibile" (p. 67—68) și mai ales pentru că ,,Dișționarul de idei literare nu este un *Larousse* literar" (p. 77). Din această autolimitare, atît de plastic sugerată, izvorăște, după părerea noastră — în principal — farmecul cărții. Adrian Marino se pretinde a fi inițiatorul unui nou tip de critică. Noi am prefera — ,,al unui nou *domeniu* al criticii". Dar dincolo de asemenea nuanțe, nu putem să nu anticipăm, susținînd și noi că pionieratul în materie este într-adevăr de excepțională însemnătate. ,,Delimitarea unui *nou spațiu* în interiorul ,,noii critici" (de ce numai al ,,noii" și nu al criticii în general, nu prea am înțeles — *n.n., M.N.*) se produce tocmai prin această reconversiune a obiectului și metodelor critice: în locul *operei literare*, noi criticăm *idei literare*, în cadrul unei metode derivate și adecvate omologiei *idee=operă=re-creație critică*. Aceeași atitudine și relație critică, doar că în locul personalității operei literare ne preocupă *personalitatea problemei literare*" (p. 77), iar ceva mai departe și mai explicit: ,,Un critic literar obișnuit se ocupă de o sută de autori (cifră simbolică) a căror operă este parcursă și ,,criticată" sub formă de foiletoane, studii, eseuri, monografii, istorii literare etc. Criticul ideilor literare se ocupă de o sută de probleme parcurse și ,,criticate" printr-o expertiză hermeneutică, inventată în vederea acestei operații" (p. 78). Originalitatea și utilitatea unei asemenea inițiative nu pot scăpa nimănui. Demersul e temerar, dar să nu uităm că viitorul aparține celor îndrăzneți. Ne alăturăm întru totul convingerii lui Adrian Marino că împotriva dogmatismului, dar și împotriva disprețului pentru rigoare și sistem, care maschează nu o dată ignoranța și incompetența, critica literară, cercetarea literară în genere au nevoie de o limpezire adecvată a conceptelor, ideilor, noțiunilor. Faptul că aprecierea critică a unei opere literare nu se poate reduce la încadrarea și clasificarea ei cu ajutorul unor concepte, nu dovedește deloc că mînuirea conceptelor ar fi în genere inoperantă. Sistemul de concepte-idei-noțiuni literare este o realitate tot atît de obiectivă ca și creația literară. Și, ca atare, poate fi cercetat critic. ,,În orice idee literară e implicată întreaga ei istorie viitoare" (p. 40). E o propoziție despre care nu ne îndoim că va fi folosită drept ,,motto".

Dar de aici decurg, credem noi, și criteriile după care se cere a fi criticat volumul lui Adrian Marino în etapa următoare a receptării. Cartea conține o viziune, ilustrează o concepție, un punct de vedere, o atitudine față de problemele fundamentale, mereu actuale, ale literaturii. Ca atare, ea nu poate să nu fie confruntată cu alte viziuni. Și din acest moment nu e cu putință ca unele nepotriviri să nu iasă la iveală. Din parte-ne, după o primă lectură, pasionantă și, deci — inevitabil — superficială, le-am și presimțit. Dar ne-am rezervat ,,plăcerea" să revenim după o analiză sistematică. Pînă atunci nu putem să nu-l felicităm cu întreaga cordialitate pe autor, urîndu-i noi realizări pe făgașul de desăvîrșire a unei elaborări extrem de dificile, dar cu care el singur s-a împovărat.

Mihai Novicov

Marin Bucur, **Istoriografia literară românească.** Ed. Minerva, Colecția ,,Universitas", 1973

Cartea lui Marin Bucur *Istoriografia literară românească*, apărută în colecția ,,Universitas" a Editurii Minerva constituie prima lucrare de acest gen din țara noastră, autoru-

lui revenindu-i meritul de a fi depășit greutățile inerente începutului.

Istoriografia literară românească cuprinde o panoramă de proporții considerabile, a istoriei literaturii române pînă la G. Călinescu. Adoptarea unei prezentări cronologice lipsite însă de orice rigiditate permite autorului trasarea unui imens tablou al dezvoltării acestei discipline în țara noastră, în toată varietatea și complexitatea ei. Dacă la mijlocul secolului al XIX-lea istoria literară era inclusă fie în istorie, fie în filologie, odată cu publicarea documentelor istorice și lingvistice, a cronicilor, crestomațiilor și manualelor școlare, primele elemente ale disciplinei capătă o oarecare independență. Aspectul istoric și cel filologic rămîn însă două constante ale istoriei literaturii române, de aceea cititori ai disciplinei sînt considerați un istoric: N. Iorga și un filolog: O. Densusianu. Analiza nuanțată a legăturii dintre critică și istorie literară subliniază importanța criticii maioresciene pentru evoluția istoriei literare românești, în care va prima valoarea și nu cantitatea de producție literară. Prima parte a lucrării grupează istoricii literari în funcție de afinități spirituale, de metodă ori descendență comună. În ultima parte se observă preferința autorului pentru capitolele-monografie, ale căror titluri sugestive caracterizează de la început pe istoricii studiați. Prezentările sintetice, originale, urmează criterii diferite. Astfel, istoricilor literari pe nedrept uitați ori insuficient analizați pînă în prezent li se acordă un spațiu mai larg. Alții, în schimb, care au fost tratați mai des, sînt prezenți doar în comentariul nou, original, al operelor lor de istorie literară. Două capitole-eseu, alături de numeroase pasaje cu privire la relațiile dintre actul critic și istoria literară sau despre importanța metodei comparatiste, ridică probleme teoretice interesante. Valoarea științifică a lucrării este sporită și de bibliografiile exhaustive ce închid fiecare capitol.

Lucrarea se oprește la G. Călinescu, considerat drept încununarea unui secol de eforturi depuse pentru dezvoltarea istoriei noastre literare. Desigur însă că oprirea simbolică la opera lui G. Călinescu nu constituie decît o promisiune pentru realizarea unei noi lucrări, care să surprindă aspectul viu al istoriografiei românești contemporane.

Luminița Beiu-Paladi

Analiză și interpretare

Orientări în critica literară contemporană, Ed. științifică, București, 1972

Un grup de membri ai catedrei de teoria literaturii de la Facultatea de limbă și literatură română, avînd drept coordonator pe Silvian Iosifescu, au elaborat un interesant și valoros volum de studii asupra principalelor direcții din critica literară contemporană.

Studiile reunite în volum reușesc să traseze cîteva linii ferme în diversitatea contradictorie și atît de bogată a metodelor și teoriilor contemporane în domeniul criticii. Dealtfel, dorința de a determina principiile unei posibile sinteze a direcțiilor actuale în teoria și critica literară este aproape programatică pentru autorii volumului, ceea ce se poate constata din studiul introductiv semnat de Silvian Iosifescu, *Metode și întrebări*, care își propune să realizeze tocmai o astfel de imagine totalizatoare.

Gîndit unitar, volumul cuprinde o serie de studii: *Critica stilistică* (N. Rață Dumitriu), *Lingvistica structurală și critica literară* (Savin Bratu), *Literatura în perspectivă semiotică* (Al. Sincu), *Metode matematice în analiza operei literare* (Ecat. Mihăilă), *Critica psihanalitică* (Ioana Crețulescu), *Critica sociologică* (I.V. Șerban), în cuprinsul cărora fiecare meto-

dă e cercetată critic, aspectul istoric al problemei rămînînd cu totul secundar față de efortul teoretic de a determina valoarea și funcționalitatea metodei, căile proprii de acces spre înțelegerea operei literare, principiile organice, obiectivele, reușitele și eșecurile, consecințele teoretice și eficiența practică, tinzînd, în ultimă instanță, spre închegarea unei modalități sintetice, complexe și suple de abordare a textului.

Orientat spre acest scop, volumul se încheie cu un studiu concluziv — *Analiza de text: tradiție și inovație în perspectiva noilor direcții critice* — semnat de Al. Tudorică.

Conceput nu ca un îndrumător didactic, cu rol informativ, orientativ sau normativ, ci ca o lucrare cu profil teoretic, în care modalitățile de abordare a textului literar sînt considerate din perspectiva unor puncte de vedere fundamentale, volumul constituie o pasionantă dezbatere asupra problemelor actuale ale teoriei și criticii literare.

Dana Popescu

Vasile Florescu, **Retorica și neoretorica**
Geneză; evoluție; perspective,
Ed. Academiei, București, 1973, 266 p.

Lucrarea lui V. Florescu — cunoscută în străinătate într-o redactare mai restrînsă decît prezenta formă românească și elogiată în lumea specialiștilor americani, italieni etc., în asociațiile cărora specialistul român ocupă funcții ilustre — este unică prin noutatea, competența și complexitatea vizînd exhaustivizarea domeniului în latura istorică. Autorul efectuează o cercetare amănunțită a perioadelor de evoluție și... involuție a retoricii, de la nașterea ca *disciplină riguroasă* și totodată înflorirea ei fără seamăn în epoca de aur a democrației ateniene, trecînd prin perioadele de *ignorare* sau... exorcizare a ei în Evul Mediu creștin și în epocile mai noi ale raționalismului cartezian sau ale automatelor și computerelor, pînă la reabilitarea și renașterea contemporană a retoricii, mai întîi într-o serie de cercuri restrînse de specialiști, ulterior tinzînd spre instituirea sa ca o problemă fundamentală a culturii și civilizației moderne. Amănunțita abordare istorică nu neglijează nici momentele în care retorica devine — dintr-o disciplină umanistă — mijlocul unor manifestări profund antiumane (exemplul cel mai elocvent este furnizat de hitlerism, care uza de arta persuasiunii ca de o armă de cel mai mare calibru). Tratarea istorică urmărește de asemenea „schimbarea la față" a retoricii prin anexarea ei altor discipline, restrîngerea domeniului sau totala alterare a acestuia în anumite perioade istorice. Autorul constată că între epocile de înflorire a democrației și a *idealului uman* de concepere multilaterală și armonioasă a personalității, de libertate și moralitate superioară și *perioadele de înflorire a retoricii* există o relație directă. Invers, perioadele de oprimare a libertății individuale și de înțelegere simplificată a personalității umane sînt ostile retoricii.

Retorica — teoria argumentației — se naște ca disciplină filozofică. „Logica opinabilului" se naște paralel cu metoda demonstrației silogistico-matematice și ca ceva *distinct* dar simțit ca tot atît de necesar. Cunoașterea „more geometrico", obiectivă și universală este astfel dublată „*more rhetorico*" de justificarea ei din punctul de vedere uman. Cîștigurile primei sînt fundate axiologic și subiectiv de cea de-a doua. Autorul consideră că în societatea socialistă retorica, înțeleasă în sensurile sale filozofice și cu funcție interdisciplinară, poate aspira mai mult ca oricînd la rolul și valorile sale autentice, acelea de contribuție fundamentală la formarea personalității umane armonioase, integrale, precum și la înțelegerea în deplină libertate și

claritate a evoluției și sensului acestei societăți. Totodată înțelegerea justă a disciplinei argumentației constituie un mijloc de apărare în cunoștință de cauză împotriva falselor argumentații. Cartea lui Vasile Florescu oferă o...argumentație unică în favoarea teoriei argumentației și a sensurilor ei superioare.

Nicolae Mecu

Aurel Rădulțiu, **Incursiuni în istoriografia vieții sociale,**

Ed. Dacia, Cluj, 1973, 201 p.

Este o foarte utilă introducere în evoluția ideilor teoretice despre istorie, rolul ei și modalitățile de tratare, cu o perspectivă materialist-dialectică asupra fenomenului. Deși are în vedere în mod deliberat doar istoria socială, lucrarea prilejuiește cîteva observații interesante și pentru istoria culturii, implicit a literaturii, în afară de faptul că mulți dintre istoricii ale căror concepții sînt examinate ocupă un loc important și în istoria literaturii : Cantemir, Kogălniceanu, Bălcescu, Hasdeu și, mai ales, cronicarii. Aici însă, în afara faptului că se acceptă fără o examinare nuanțată teoria lui P.P. Panaitescu despre evoluția cronicilor de la un stadiu de ,,curte'', domnesc, la unul de ,,grup'', boieresc (realitatea ni se pare mult mai complexă), autorul afirmă și un lucru inexact, din cauza greșitei interpretări a unui pasaj din cronicari, și anume, că după cronicari — în speță Miron Costin — ,,aceeași poziție socială este criteriul care hotărăște împărțirea dreptății feudale'' și se citează următorul exemplu : ,,Domnul hiecare, cînd giudecă pre un boiariu cu un curtean, ochii domnului să fie pre boiarin, iar giudețul pe calea sa să meargă. Și așa, cînd să pîrăște un curtean c-un țăran, mai de cinste să fie curteanul și la cuvîntul și la căutătura domnului, iară nu abătîndu-să giudețul din calea sa cea direaptă'' (p. 28). Înțelesul frazei este clar : domnul va acorda cinstea cuvenită după rangul fiecăruia, dar judecata nu se va abate de la calea adevărului, adică exact invers ; că realitatea dezmintea de cele mai multe ori acest principiu, este altceva.

Lucrarea este însă în general meritorie, și readuce în discuție cîteva figuri uitate ale istoriografiei noastre : Papiu Ilarian, I. Pușcariu, N. Densusianu.

M.A.

Jovan Hristić, **Formele literaturii moderne,**

București, 1973, Ed. Univers, colecția *Eseuri,*
trad. Voislava Stoianovici, 170 p.

O culegere de eseuri axate pe marile și cel mai adesea dramaticele probleme de destin ale artei moderne abordate dintr-o perspectivă eliberată de locurile comune, cu o cunoaștere erudită și sigură filtrată printr-o personalitate teoretică puternic originală (dar care nu uită niciodată propoziția enunțată programatic aparținînd lui Bernard Berenson, anume că ,,din clipa în care ne îndepărtăm de concret, cu greu putem evita declamația și flecăreala''), scrisă într-un stil elegant și incitator.

Cartea este o pledoarie în favoarea abordării artei moderne nu atît prin prisma a ceea ce repudiază și neagă această artă prin raportarea la tradiție, cît prin ceea ce ea aduce efectiv, pozitiv. Abordare nu lipsită de dificultate și inedit, într-o epocă în care „literatura modernă ne atrage atenția mai mult prin acele lucruri la care renunță decît prin ceea ce izbutește să-și însușească și să exprime" (p. 168). Autorul consideră că „perioada eroică, romantică a artei moderne a luat sfîrșit ; sîntem tot mai aproape de timpul cînd va trebui ca ea să fie judecată la fel cum judecăm arta clasică, așadar — ca orice altă artă" (p. 56). Afirmațiile citate sînt premisele și în același timp concluziile demonstrației lui Hristić, demonstrație organizată în mai multe secvențe. Eseul introductiv intitulat *Canoanele teoretice ale criticii moderne* demonstrează că eroarea esteticii și criticii moderne constă în faptul că ele se mișcă îndeobște într-un fel de extratemporalitate teoretică imaginară, unde toate operele de artă coexistă simultan și unde se pierde șirul istoric firesc în care acestea s-au succedat și au fost comparate unele cu altele. (p. 21). Neglijarea faptului că „orice estetică și orice critică încep în muzeu sau în antologie" a dus la generalizări teoretice și ipostazieri nepermise (bunăoară ideea că sec. XIX-XX descoperă adevărata esență a poeziei vine dintr-o asemenea interpretare a faptului istoric, particular, drept fapt general, esențial). Sînt discutate problemele „operei" deschise", cele ale relației dintre artă și ritual (și, mai larg, ale locului vitalismului în poezie, pericolul ca arta modernă să apară sărăcită de experiențele fundamentale ale speciei etc.).

Al doilea eseu abordează relația dintre civilizația tehnică și formele artei moderne : „în ce mod unele forme ale artei moderne, a căror legătură cu formele tehnicii moderne este evidentă, devin purtătoare și ale unor valori spirituale, nu numai ale celor tehnice și formale" (p. 47—48) ; aspirația modernă către formele pure (adică aparținînd domeniului exclusiv al unei arte) duce la sărăcirea artei de conținut. Considerațiile despre relația dintre poezie și dramă, dintre textul poetic și gestul dramatic — concepute într-o privire comparatist-istorică, formează conținutul unui al treilea eseu. Elogiul fragmentului ca modalitate modernă ideală de expresie artistică, „în care se poate realiza(...) maxim de implicit cu un minim de explicit", discursul filozofic considerat ca „singurul capabil să confere astăzi literaturii acel cadru sigur care face posibilă crearea unor forme mari" care să permită perceperea lumii ca un întreg estetic (*Poezia și proza*). În sfîrșit, un eseu final, elogiu al eseului însuși, pentru echilibrul între explicit și implicit, formă și declarație, viziune organică, elogiu de fapt al gestului comunicativității. Căci, încheie autorul iugoslav interesantele sale pagini, „viața noastră reprezintă căutarea *logosului*, și de *logos* trebuie să ne ținem dacă vrem să supraviețuim ; în afara lui nu există decît noapte și haos. La începutul civilizației noastre stă Socrate, și noi trebuie să ne strîngem — dacă mai putem — la Ospăț, ritualul suprem pe care îl cunoaștem, ritual al cuvîntului și inteligenței" (p. 163).

Nicolae Mecu

Tvetan Todorov, **Introducere în literatura fantastică**, Ed. Univers, București, 1973

Publicarea în traducere românească a lucrării lui Țvetan Todorov *Introduction à la littérature fantastique* satisface două deziderate majore ale lumii noastre literare : pe de-o parte încercarea de a înțelege motivele pentru care, în zilele noastre, literatura fantasticului a asumat valențe noi, ce ating însăși esența literaturii, iar pe de altă parte curiozitatea

justificată în fața celor mai noi și mai controversate tendințe din critica literară străină.

Personalitate marcantă a cercetării literare franceze, format în descendența directă a formaliștilor ruși, Țvetan Todorov oferă în lucrarea amintită o posibilă și inteligentă interpretare a literaturii fantastice, considerată ca alcătuind un gen literar aparte. Pornind de la schițarea unei adevărate teorii a genurilor, autorul caracterizează literatura fantastică prin ezitarea cititorului implicit între explicația stranie sau miraculoasă atribuită unui eveniment supranatural. Spre deosebire de definițiile lui R. Caillois, P-G. Castex, L. Vax, în care fantasticul apărea ca substanță, definiția lui Ț. Todorov include pericolul disocierii fantasticului: situat la granița între straniu și miraculos, acesta apare ca „gen al continuei evanescențe". Cercetarea stratificată a genului, la cele trei nivele ce caracterizează opera literară: verbal, sintactic și semantic, realizează depășirea dicotomiei formei și fondului în cadrul structuralismului. În sfîrșit, fantasticul, condiționat de ficțiune și de sens literal, presupune înlăturarea interpretării poetice ori alegorice din partea cititorului. Studiul temelor fantasticului, ce pleacă de la elaborarea unei teorii generale a analizei tematice, stabilește două mari grupări: temele *eului* bazate pe principiul desființării limitei dintre materie și spirit și temele *tuului* ce pornesc de la afirmarea *libidoului*. Descrierea genului fantastic este urmată de prezentarea funcțiilor acestuia în cadrul literaturii, cu precădere a literaturii secolului XX.

Lucrarea lui Țvetan Todorov se caracterizează printr-o opoziție permanentă între punctul de vedere al autorului și alte orientări critice occidentale: poziția lui Northrop Frye din școala anglo-saxonă *New Criticism*, critica tematică practicată de J.P. Richard sau orientarea psihanalitică a lui P. Penzoldt. Introducerea lui Alexandru Sincu la versiunea românească, excelent realizată de Virgil Tănase, încadrează lucrarea în ansamblul operei teoretice a lui Țvetan Todorov și accentuează tocmai latura polemică și speculativă a cercetării criticului francez.

Luminița Beiu-Paladi

Antonio Gramsci, Scrieri alese,

Ed. Univers, București, 1973

Volumul *Scrieri alese* de Antonio Gramsci urmărește prin varietatea textelor alese să realizeze o imagine cît mai completă a rolului jucat de marele om politic și critic literar în evoluția gîndirii italiene contemporane. Selecția și traducerea lor îi aparțin lui Titus Pârvulescu.

În marea majoritate a scrierilor sale, Gramsci tratează problema intelectualilor, a formației lor, și mai ales a raporturilor lor cu teoria marxistă. Astfel, cele două fragmente în care se conturează concepția pedagogică gramsciană (*Organizarea culturii* și *În căutarea principiului educației*) scot în relief importanța reformei școlare, pe care gînditorul marxist o vedea ca un aspect esențial al reformei intelectuale și morale. În articolul *Nepoții părintelui Bresciani*. Gramsci analizează fenomenul brescianismului, al literaturii cu caracter „clerical" tendențios, care, mai ales după primul război mondial, devine o adevărată școală. Observațiile lui, nedrepte la prima vedere, cu privire la unii scriitori ori reviste, constituie însă, în condițiile fascismului, un adevărat semnal de alarmă și aparțin mai puțin criticii literare. Totuși, cîteva din constantele culturii italiene sînt prezente și în însemnările lui Gramsci: Problema „impopularității" literaturii italiene apare în lucrarea *Teatrul lui Pirandello*, „chestiunea limbii" este anali-

zată în fragmentul *Lingvistica* și în cel intitulat *Reforma și Renașterea*.

În volum i se acordă un loc de seamă lui Gramsci, marxist creator. Gînditorul italian apare ca un interpret riguros și în același timp ca un continuator al lui Marx. Drept exemplificare sînt alese texte din volumul *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*. De formație croceană, Gramsci depășește faza istorismului idealist, pentru a adera, în chip creator, la materialismul istoric. El ajunge să elaboreze criterii metodologice precise pentru studiul filozofiei maestrului, iar criticile sale la adresa istorismului idealist, evitînd orice măruntă observație polemică, se încheagă organic pe terenul de discuție propriu lui Croce însuși.

Publicarea acestor texte clasice din opera lui Antonio Gramsci prilejuiește cititorului român o nouă întîlnire cu unul din cei mai de seamă reprezentanți ai cercetării marxiste italiene.

Luminița Beiu-Paladi

Apostolos E. Vacalopoulos **History of Macedonia (1354–1833),**

Thessaloniki, Institute for Balkan Studies, 1973, 755 p.

O masivă și foarte interesantă sinteză a istoriei Macedoniei dintre 1354 și 1833 publică, recent, profesorul A.E. Vacalopoulos de la Universitatea din Salonic. Lucrarea este publicată de Institutul de studii balcanice din Salonic, centru care și-a cîștigat un binemeritat renume printr-o foarte activă prezență în viața științifică internațională, prin revista sa „Balkan Studies", foarte citită în România, și printr-o serie de monografii publicate mai ales în ultimii ani. Lucrarea, în cele peste 700 de pagini elegant imprimate și bogat ilustrate, este o cercetare care tinde a fi exhaustivă, apărînd ca rezultatul unei îndelungate și laborioase activități circumscrise acestui subiect, asupra căruia autorul a dat lucrări importante încă acum treizeci și ceva de ani; nu noi, și nu într-o revistă de istorie literară, sîntem chemați să apreciem calitatea deosebită a rezultatelor, care fac din cartea de față o adevărată lucrare de referință, dar întrucît în cîteva locuri în cuprinsul ei, și în special în capitolul *Greek- and Vlach-speaking Immigrants in the Countries of the Northern Balkans* autorul nu vădește întotdeauna aceeași bogată informare, evidentă în alte locuri, și afirmațiile sale contrazic datele incontestabile ale ultimelor cercetări, ni s-a părut necesar să semnalăm aici cîteva dintre omisiunile sale, în vederea unei a doua ediții, care nu va întîrzia, fără îndoială.

Unele din aceste lacune pricinuiesc simple erori: Radu I nu a fost prinț al Transilvaniei (p. 395) și nu a domnit între 1374–1385, ci al Țării Românești și a domnit aproximativ între 1377 și 1383; tot acolo însă se afirmă că, în acel timp, „the official language of church and state in Wallachia" a fost slavona, afirmația generală și care depășește probele existente, căci dacă slavona a fost principala limbă *scrisă* de cancelarie, ea nu a fost și singura, căci se cunosc acte scrise în latină din aceeași perioadă, și chiar acte interne, cum este de pildă acela emis de Vladislav I, domnul Țării Românești, în 1369 (cf. S. Jakó și R. Manolescu, *Scrierea latină în Evul Mediu*, București, 1971, p. 134). Iar, dincolo de acest aspect, limba scrisă a cancelariei nu este și „limba oficială a statului", și nimic nu ne îndreptățește să credem că în aparatul de stat, așa cum exista la vremea aceea, nu se folosea și (sau mai ales) limba română; dimpotrivă, logica ne face să credem că ea se folosea, de unde și termenii românești care apar adesea în actele redactate în slavonă. Discutînd apoi originea populației vorbitoare a unui dialect romanic din Macedonia (cuțovlahii, aromânii, macedoromânii

sau elinovlahii), autorul o socotește o populație autohtonă, elină, latinizată sub valul roman („native populations who have been Latinized", p. 387), menționînd că „some non-Greek writers, particularly from northern Balkan countries" îi consideră drept „cuțovlahi elenizați". Singura lucrare românească pe care o cunoaște autorul în această problemă despre care s-a scris atît la noi, este *Aromânii* a lui A. Hâciu (Focșani, 1936) care insistă mai mult asupra istoriei comerțului și asupra aspectelor economice; nu sînt discutați nici Capidan, nici Papahagi, nici Iorga, nici chiar Weigand, ceea ce nu face cîtuși de puțin ca argumentele autorului să pară mai solide. Prin simpla afirmație că aromânii sînt greci latinizați nu se poate înlătura lunga serie de fapte, îndeosebi lingvistice, care demonstrează că macedoromânii s-au separat relativ tîrziu dintr-o unică tulpină, a cărei moștenitoare e dacoromâna de azi (pentru argumente, trimitem măcar la vechea *Les Macédoroumains*, București, 1937, a lui Th. Capidan).

Autorul vorbește apoi, după părerea noastră, cu prea multă ușurință despre „the civilizing role played by Greeke (especially Macedonians) throughout the Balkan peninsula" (p. 409), doar pentru că „some of these Greek books were translated into Serb and Rumanian" (e vorba, în speță, de sfîrșitul sec. al XVIII-lea). Fără îndoială că s-a tradus și mai ales s-a adaptat, acum ca și înainte cu un secol, destul de mult din grecește, însă a presupune acestor traduceri (destul de puțin numeroase totuși față de numărul crescînd al traducerilor din franceză, germană, italiană, rusă chiar), adesea ele însele traduceri sau adaptări după modele occidentale, un rol „civilizator", și asta în țara în care cu un secol înainte stolnicul Constantin Cantacuzino discuta cu Ioan Cariofil, fostul rector al Academiei teologice din Constantinopol, despre liberul arbitru în religie, țara despre care un savant grec, bun cunoscător al istoriei relațiilor româno-grecești spunea că, de la începutul sec. XVII înainte, „la culture hellénique trouva ici les conditions les plus favorables et l'appui le plus compréhensif" (Cl. Tsourkas, *Le debut de l'enseignement philosophique...*, ed. a II-a, 1967, p. 26), ni se pare cel puțin exagerat.

Asemenea carențe și altele similare, desigur secundare în economia lucrării dar sesizante pentru noi, ar fi putut fi cu ușurință evitate, în respectul adevărului și spre folosul tuturor cititorilor cărții.

M. Anghelescu

Editura „Albatros”: *LITERATURA DE INFORMARE PENTRU TINERET*

Editura „Albatros” publică numeroase volume, într-o multitudine de colecții și serii, care au menirea să *informeze* și să *educe* tinerele vlăstare în spiritul celor mai înaintate idei ale epocii noastre socialiste. Profilul Editurii „Albatros” este complex, în sensul că aci se publică atît cărți de literatură și etică, cît și volume cu caracter informativo-tehnico-științific. Desigur, publicarea literaturii originale, îndeosebi scrierile tinerelor talente, intră în preocupările imediate ale editurii noastre. De asemenea, în Editura „Albatros” se publică și cărți în limbile germană, maghiară, ediții bilingve sau plurilingve, precum și numeroase traduceri din patrimoniul literaturii universale.

Una dintre cele mai prestigioase colecții ale noastre este, indiscutabil, colecția **Lyceum**, care, la începutul acestui an, a sărbătorit tipărirea celui de al 150-lea număr al său. Această colecție a fost inițiată în anul 1967 cu scopul de a veni în sprijinul procesului de învățămînt liceal (cl. IX—XII — de clasele mici urmînd a se ocupa „Biblioteca școlarului”), a cărui programă o urmează cu precădere. Cele 160 de numere apărute au fost difuzate într-un tiraj enorm: peste șapte milioane exemplare. Prin natura obiectelor de învățămînt, colecția are un caracter enciclopedic. Deși aici se editează cu prioritate lucrări de literatură română și universală, se tipăresc în același timp volume din domeniul matematicii, fizicii, chimiei, științelor naturii etc. Au fost publicate astfel numeroase volume selective din operele celor mai de seamă scriitori români și universali: Dimitrie Cantemir, Ion Budai-Deleanu, I. Heliade Rădulescu, B. P. Hașdeu, Al. I. Odobescu, V. Alecsandri, M. Eminescu, Ion Creangă, I. L. Caragiale, I. Slavici, N. Iorga, Liviu Rebreanu, G. Coșbuc, M. Sadoveanu, Blaga, Bacovia, G. Călinescu, Zaharia Stancu, Marin Preda, Eugen Barbu; Homer, Eschil, Sofocle, Euripide, Dante, Virgiliu, Balzac, Stendhal, Maupassant, Flaubert, la care se adaugă o serie întreagă de antologii tematice: „Literatura română veche”, „Din presa românească a sec. XIX”, „Școala ardeleană” „Cărțile populare”, „Dramaturgia română contemporană”, „Antologia poeziei latine”, „Proza latină”, „Clasicismul”, „Iluminismul”, „Realismul” etc.

Textele publicate în „Lyceum” au un aparat critic judicios întocmit (studiu introductiv, tabel cronologic, bibliografie, note, glosar, indici) și, acolo unde este cazul, sînt însoțite de planșe, hărți, fotografii etc. La colecția „Lyceum” colaborează cele mai competente cadre din domeniul literaturii și al științei. Titlurile apărute în această colecție, dedicată în primul rînd tineretului studios, pot servi în același timp profesorilor și altor categorii de cititori.

Pentru a veni și mai eficient în ajutorul procesului de învățămînt, colecției „Lyceum” i s-au adăugat recent două noi serii: „Texte comentate” și „Sinteze”.

Colecția „**Texte comentate**” se deosebește fundamental de cele existente, prin structura deosebită, menită să informeze, să ajute efectiv la înțelegerea și interpretarea operelor prevăzute în programele școlare. Colecția utilizează texte clasice reprezentative pentru opera scriitorului studiat, reproduse după ediții definitive. Aparatul critic — cu un bogat caracter informativ — este alcătuit din tabele sinoptice (epoca, viața scriitorului, titlurile operelor contemporane de aceeași factură), o amplă analiză aplicată la textul publicat, note de subsol cu sensurile cuvin-

telor, cu referiri istorice și social-politice, cu indicarea pasajelor interesante pentru dezvoltarea conflictului, cu pertinente caracterizări ale personajelor, precum și cu teme pentru lucrări sintetice. La finele volumului se reproduc spicuiri din opiniile critice ale unor prestigioși istorici literari și o bibliografie, cu consemnarea celor mai însemnate exegeze. Pînă în prezent au apărut în colecția „Texte comentate" cîteva cărți deosebit de utile în procesul de învățămînt. Ne referim la volumele : Eminescu, *Scrieri*, Alecsandri, *Pasteluri*, Macedonski, *Poemele „Nopților"*, M. Sadoveanu, *Baltagul*, I. L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, Ion Slavici, *Moara cu noroc*, Balzac, *Moș Goriot*, Corneille, *Cidul*. În curînd vor apărea alte noi titluri : C. Negruzzi, *Alexandru Lăpușneanu*, Liviu Rebreanu, *Pădurea spînzuraților*, Ion Barbu, *Oul dogmatic*, G. Călinescu, *Scrinul negru*, Tudor Arghezi, *Poezii*, Al. Philippide, *Monolog în Babilon*, Zaharia Stancu, *Desculț*, Aristofan, *Norii*. *Broaștele*, Shakespeare, *Hamlet*, Molière, *Femeile savante*, Pușkin, *Evghenie Oneghin* etc.

Seria **„Sinteze"** a col. „Lyceum" a fost inaugurată de *Literatura Umanismului și Renașterii* (3 vol.) de Cornelia Comorovschi, căreia i-a urmat *Satira în literatura română* (2 vol.), semnată de Virgiliu Ene, *Clasicism și romantism* de D. Păcurariu, *Chimie pentru admitere în facultate* de Const. și Maria Rebega, Ovidiu Drimba, *Teatrul de la origini pînă azi. Literatura franceză* de V. L. Saulnier. În continuare, în această serie se vor publica : I. Șiadbei, *Istoria literaturii române vechi*, Zoe Dumitrescu-Bușulenga *Romantismul, european* etc.

Noua colecție **„Cristal"**, spre deosebire de lucrările de știință din colecția „Lyceum" — legate direct de tematica orelor de curs — abordează toate domeniile științei, la un nivel accesibil tineretului. Ea oferă atît materiale de informare teoretică, cît și cu caracter practic. Este o colecție de investigație în orizonturile biologiei, ciberneticii, radioelectronicii, chimiei, fizicii, matematicii etc., în care elementul atractiv se face simțit în fiecare pagină.

Colecția **„Atlas"** este continuarea, prin unificare, restructurare și lărgire tematică, a două serii („Oameni și locuri" și „Atlas") cunoscute și mult solicitate de cititori. Călători celebri, exploratori români și străini, clasici ai acestui domeniu al literaturii de informare, prestigioși oameni de știință, ziariști sînt autorii volumelor din colecție. Informarea asupra istoriei, vieții și obiceiurilor diferitelor popoare se face în contextul descrierii unor regiuni și locuri de o rară frumusețe situate pe cele mai diferite meridiane și paralele. Captivante prin conținut, volumele oferă în același timp și posibilitatea cunoașterii unor fenomene și noțiuni științifice din cele mai diferite domenii : botanică, zoologie, geografie, geologie, economie etc. Fiecare volum este însoțit de hărți și ilustrații reprezentative.

„Atitudini" este o serie lansată cu scopul de a stimula o dezbatere vie, la o înaltă ținută intelectuală, a celor mai acute probleme privind formarea tinerelor generații : politica, morala, cultura, etica etc. Lucrările din această serie exprimă punctele de vedere ale unor personalități față de cele mai diferite aspecte ale realității contemporane, într-un stil viu, alert. Volumelor apărute : Ion Dodu Bălan, *Ethos și cultură sau vocația tinereții*, M. Beniuc, *Un bătrîn către un tînăr cărturar*, Petru Pînzaru, *Convingeri filozofice*, Doru Popovici, *Corespondențe spirituale*, li se vor adăuga altele, care, sîntem convinși, se vor bucura de același interes din partea cititorilor : Gh. Achiței, *Artă și speranță*, Vasile Marian, *Eul moral*, Alex. Tănase, *Dialoguri despre umanismul marxist*.

Lucrările din seria **„Memoria pămîntului românesc"** au drept obiectiv principal evocarea unor fapte de mare însemnătate din istoria poporului român. Dintre cărțile apărute amintim : Radu Valentin, *Bătălia de la Podul Înalt*, Gh. Vasile, *Fîntîna Goleștilor*, Vasile Barbu, *Tomis, orașul poetului exilat*, iar dintre cele care vor vedea lumina tiparului în curînd, menționăm : Manole Neagoe, *Viața zilnică în evul mediu românesc*, Vasile Netea, *Ideea originii comune și a unității naționale a românilor*, Marian Ștefan—C. Ucrain, *Nimeni nu se naște erou*, Mihai Marina, *Maramureșenii*.

Dicționarele **„Albatros"** sînt lucrări de referință, de maximă concizie și sinteză, care oferă îndeosebi tînărului cititor numeroase informații din diverse domenii. „Dicționarele Alba-

tros'' tratează o problematică diversă, mergînd de la dicționarele pe materii (dicționare literare, de autori, de personaje sau de opere, de biologie, fizică, chimie, matematică etc.) pînă la cele care se ocupă de o singură problemă sau un singur aspect. (*Dicționarul literaturii de anticipație, Dicționarul marilor iubiri, Dicționarul meseriilor* etc.). ,,Dicționarele Albatros'' sînt selective și, de la caz la caz, bogat și sugestiv ilustrate. Pînă acum Editura ,,Albatros'' a pus la dispoziție tineretului dicționarele : Marian Popa, *Dicționar de literatură română contemporană*, Gh. Bulgăr (și colectiv), *Dicționar de sinonime*, Gh. Paschia, *Dicționarul buneicuviințe*. În curs de apariție se află alte dicționare, dintre care semnalăm : D. Andreescu, *Dicționar astronautic*, Romulus Vulcănescu, *Dicționar etnologic*, Romul Munteanu (și colectiv), *Dicționar selectiv de literatură universală*.

În concluzie, Editura ,,Albatros'' pune la îndemîna tineretului atît operele cele mai reprezentative ale literaturii române și universale din toate timpurile, cît și valoroase cărți din celelalte domenii, care însoțite fiind de studii, note și comentarii elevate, informează și contribuie din plin la formarea unor generații temeinic și multilateral pregătite, care să poată face față noilor și sporitelor cerințe ale societății noastre contemporane.

LES ÉDITIONS « ALBATROS » : LA LITTÉRATURE D'INFORMATION POUR LA JEUNESSE

Les Éditions ,,Albatros'' publient des nombreux volumes, dans plusieurs collections et séries, qui ont pour mission *l'information* et *l'éducation* de la jeunesse dans l'esprit et les idées les plus avancées de notre époque socialiste. Les Éditions ,,Albatros'' ont des préoccupations encyclopédiques, en publiant des livres de littérature et d'éthique, et aussi des volumes d'information technique et scientifique. La littérature originale, et surtout l'encouragement des jeunes talents constituent l'une des principales préoccupations des Éditions ,,Albatros''. Ici on publie aussi des livres en allemand, en hongrois, des éditions bilingves ou plurilingves et des traductions des œuvres les plus connues de la littérature universelle.

L'une des plus prestigieuses collections des Éditions ,,Albatros'' est, sans doute, la collection ,,Lyceum'', qui, au commencement de cette année, a fêté l'apparition de son 150-ème numéro. Cette collection, initiée en 1967, comme appui pour l'enseignement de lycée, a connu un tirage énorme : plus de sept millions d'exemplaires jusqu'aujourd'hui. La collection qui, suivant la programme des matières d'enseignement, a un caractère encyclopédique publie avec priorité des œuvres de la littérature roumaine et des littératures étrangères, et en même temps, des volumes de mathématiques, de physique, de chimie, de sciences naturelles etc. On a publié de nombreux volumes sélectifs des écrivains roumains et étrangers, plus une série d'anthologies sur les plus divers thèmes (*La littérature roumaine ancienne, La presse roumaine au XIX-ème siècle, Les livres populaires, L'Anthologie de la poésie latine, Le Classicisme, L'Epoque des lumières, Le Réalisme* etc.). Les textes publiés dans la collection ,,Lyceum'' sont accompagnés d'un appareil critique scientifiquement élaboré (une introduction, un tableau chronologique, une bibliographie, des notes, des index), de photos, de cartes, d'estampes. Les livres parus dans cette collection, destinés premièrement aux jeunes gens studieux, mais aussi aux professeurs et aux autres catégories de lecteures, ont comme auteurs les plus compétents hommes de lettres et de science. Pour aider avec plus d'efficacité le processus d'enseignement, on a récemment ajouté à la collection ,,Lyceum'' deux nouvelles collections : ,,Des textes commentés'' et ,,Synthèses''.

La collection „Textes commentés" a pour mission d'aider la compréhension et l'interprétation des œuvres de la programme des matières d'enseignement. On publie des textes classiques, représentatifs pour l'œuvre et l'auteur étudiés en classe, reproduits d'après des éditions définitives, avec un riche appareil critique (des tableaux synopthiques concernant l'époque, la vie de l'écrivain, les titles des œuvres contemporaines du même genre etc.), une ample analyse appliquée au texte publié, des notes explicatives pour les mots inconnus, comme pour les événements sociaux et politiques, des caractérisations des personnages, des thèmes pour les devoirs de synthèse. A la fin du volume on reproduit une sélection des opinions critiques sur l'œuvre et une bibliographie.

La collection „Synthèses" a été récemment inaugurée par quelques intéressantes éditions : *La littérature de l'Humanisme et de la Renaissance, La satyre dans la littérature roumaine, Classicisme et romantisme, Chimie pour l'admission à la faculté* etc.

La nouvelle collection „Cristal", à l'encontre des œuvres scientifiques de la collection „Lyceum", en directe liaison avec les thèmes étudiés en classe, aborde tous les domaines de la science, à un niveau accesible à la jeunesse. C'est une collection d'investigation dans les domaines de la biologie, de la cybernétique, de la radio-électronique, de la chimie, de la physique, des mathématiques etc., avec beaucoup d'éléments atractifs.

Les volumes de la collection „Atlas", ayant comme auteurs des voyageurs célèbres, des explorateurs roumains et étrangers, des hommes de science, des journalistes etc. donnent des informations sur l'histoire, la vie, les habitudes des divers peuples et décrivent des régions et des lieux d'une beauté rare, situés sur des divers méridiens et parallèles. D'un contenu captivant, les volumes offrent, en même temps, la possibilité de connaître des phénomènes et des notions scientifiques des plus divers domaines : botanique, zoologie, géographie, géologie, économie etc. Chaque volume est accompagné de cartes et d'illustrations représentatives.

„Atitudes" c'est une série lancée pour stimuler des vifs débats intellectuelles sur les problèmes les plus actuels pour la jeune génération : la politique, la morale, la culture, l'éthique etc.

Les publications de la série „La mémoire de la terre roumaine" ont pour but l'évocation des exploits de l'histoire du peuple roumain.

Les dictionnaires „Albatros" constituent des publications de référence, d'une concision maxima, avec des informations utiles dans les domaines les plus divers. Il y a des dictionnaires sur un thème (des dictionnaires littéraires, d'auteurs, de personnages, d'œuvres, de biologie, de physique, de chimie, de mathématiques) et des dictionnaires pour un seul problème ou un seul aspect d'un problème (Le dictionnaire des grands amours, Le dictionnaire des métiers etc.).

Les Éditions „Albatros" mettent à la disposition de la jeunesse les œuvres les plus représentatives de la littérature roumaine et étrangère des tous les temps, et aussi des œuvres d'un mérite réel dans les domaines les plus divers qui, accompagnées d'études, de notes et de commentaires scientifiques, non seulement informent, mais contribuent aussi à la formation des jeuns gens avec des solides connaissances, qui correspondent aux nouvelles exigences de la société contemporaine.

Virgiliu Ene
Chef de section aux Éditions
„Albatros"

Al VII-lea Congres al Asociației Internaționale de literatură comparată

Desfășurate la Montréal și Otawa, între 13 și 19 august 1973, lucrările celui de al VII-lea congres al A.I.L.C. au prilejuit o confruntare relativ amplă de opinii, rezultate, metode și mentalități în legătură cu dimensiunile, implicațiile și dezvoltarea literaturii comparate în lume, un schimb de vederi în privința structurii acestei tot mai cuprinzătoare organizații, cîteva inerente modificări în conducerea ei etc., fapte menite ca, dimpreună cu altele despre care va veni îndată vorba, să contribuie la impunerea încă mai pregnantă a acestei discipline în viața științifică generală a contemporaneității. Pregătit cu temei de fosta conducere a A.I.L.C., de Asociația canadiană de literatură comparată, de felurite organisme create ad-hoc (comitet de onoare, președinți, comitet pentru program, secretariat, comitet de organizare etc.), dar de mare importanță și utilitate, și, mai ales, de organizatoarea generală a lui, profesoara de o energie inepuizabilă Eva Kushner, de la Universitatea *Carleton* din Ottawa, congresul a avut o curgere și un ritm a căror punctare va fi de natură a-i reliefa și o parte din datele lui constitutive.

Majoritatea participanților din Europa și din alte continente (delegația română, condusă de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, a fost alcătuită din Vera Călin, Cornelia Comorowski, Nina Façon, Matei Călinescu, I. C. Chițimia, Paul Cornea, Alexandru Duțu, Adrian Marino, George Muntean, Mihai Novicov, Leonida Teodorescu și Ion Zamfirescu (președintele Asociației române de literatură comparată), au fost invitați să sosească la Montréal, pînă la 6 august, întrucît în zilele de 7 și 8 a avut loc o excursie cu autocarele la cascada Niagara, cu opriri la Sf. Catharines (unde noua și frumoasa Universitate *Brock* ne-a găzduit peste noapte) și la Toronto (vizitîndu-se orașul, *Royal Ontario Musem* și clădirea cu 13 etaje a noii biblioteci universitare de acolo, în care cartea românească este relativ bine reprezentată, dacă avem în vedere distanțele și facem comparație cu altele din țări mult mai apropiate). La 10 august a avut loc o altă excursie, la Québec (călătorindu-se într-acolo pe malul nordic al nesfîrșitului lac Saint-Laurent), unde ni s-au prezentat clădirile admirabile ale noului complex arhitectonic al Universității *Laval*, pitoreasca desfășurare urbanistică a orașului și edificiile lui mai importante, după care, în urma unei agreabile recepții oferite de Ministerul afacerilor culturale al provinciei Québec, s-a revenit la Montréal, congresiștii cunoscîndu-se acum mai bine între ei și avînd și o oarecare idee asupra enormelor spații canadiene, asupra cîtorva aspecte ale civilizației și culturii acestei țări în spectaculoasă dezvoltare.

Duminică, 12 august, au avut loc, în clădirea *Fundației Stéphén Leacock* a Universității anglofone *McGill*, o seamă de întruniri premergătoare deschiderii congresului: reuniunea biroului A.I.L.C., o ședință de lucru consacrată elaborării *Dicționarului de termeni literari* pregătit de asociație (în al cărui colectiv au fost cooptați, alături de participanții români mai vechi, Al. Dima, Adrian Marino și Mihai Novicov, doi colaboratori noi — Al. Săndulescu și subsemnatul) și una dedicată *Istoriei comparate a literaturilor*, prevăzută, de asemenea, în planurile ei ((într-o ședință specială, joi 16 august, s-a lansat și s-a prezentat primul volum

colectiv de această natură, *Expresionismul*, coordonat de Ulrich Weisstein și apărut în preajma congresului, asupra căruia se va reveni pe larg cu alt prilej).

Lucrările propriu-zise ale congresului au început luni, 13 august, cînd, după ceremonia discursurilor de deschidere și o ședință de informare în vederea adunării generale a asociației (în cadrul căreia propunerea ca prof. univ. Zoe Dumitrescu Bușulenga, vicepreședintă a Academiei de Științe Sociale și Politice, directoare a Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu", să facă parte din comitetul executiv al A.I.L.C., a fost primită cu vie simpatie), au început comunicările și discuțiile în legătură cu temele propuse spre dezbatere. Acestea au fost următoarele: *Literaturile americane: dependență, independență, interdependență*, cu subtemele: *Cauze și aspecte ale ruptului dintre literaturile americane și cele ce le-au originat* (pentru a folosi un termen propus cîndva de Vladimir Streinu); *Relațiile ulterioare dintre literaturile americane și cele de origine*; *Relațiile reciproce ale literaturilor americane: asemănări și diferențe*; *Relațiile dintre literaturile americane și alte literaturi*. La clarificarea celei din urmă au contribuit, din partea română, Zoe Dumitrescu Bușulenga și Vera Călin, cu comunicările *Edgar Poe în România* și, respectiv, *Influența prozei americane din secolul XX asupra discursului literar european*, alții dintre membrii delegației noastre luînd, de asemenea, parte la discutarea diferitelor chestiuni privitoare la aceste puncte. Tema următoare privea *Literatura comparată în fața tendințelor actuale ale studiilor literare* și a fost subdivizată în: *Cum se poate articula și periodiza procesul istoric-literar în literatura comparată* (la care, din România, au ținut comunicări Paul Cornea — *Asupra posibilităților și limitelor periodizării în literatura comparată*; Nina Façon — *Cum se poate articula și periodiza procesul istoric în literatura comparată*? și Cornelia Comorowski — *Valori etice și judecată estetică în studiile de literatură comparată*, relevîndu-se, de asemenea, Alexandru Duțu, prin participarea la masa rotundă privind *Abordarea „filosofică" a periodizării literare*, I. C. Chițimia la cea despre *Periodizarea literaturii din epoca Renașterii* și Matei Călinescu la cea dedicată *Periodizării literaturii din secolul XX*; *Contribuția antropologiei culturale în studiile comparatiste*; *Noțiunea de valoare în literatura comparată* (la definirea căreia Ion Zamfirescu a contribuit cu comunicarea *Asupra bazei axiologice a literaturii comparate*, Mihai Novicov cu cea privind *Studiul sociologic al relațiilor dintre circulația literaturii și valoarea operelor, ca sursă a cercetărilor comparatiste* și Adrian Marino cu cea despre *Noțiunea de valoare în literatura comparată*); *Analiza literară a discursului în literatura comparată* (la masa rotundă privind *„Literaritatea"* a participat și Leonida Teodorescu). Au avut loc, în paralel, trei simpozioane privitoare la relațiile literare *Orient—Occident*, *Africa—America* și *Asupra statutului literaturii comparate în universități*. Prima ședință a celui din urmă, avînd ca temă *Concepții și teorii asupra literaturii comparate*, a fost prezidată de Zoe Dumitrescu Bușulenga, dintre membrii delegației române mai fiind desemnați ca președinți de ședințe, Paul Cornea, Vera Călin, Nina Façon, Matei Călinescu și Adrian Marino, fapt ce poate constitui, din nou, o oarecare indicație asupra prestigiului școlii comparatiste românești, mai ales dacă avem în vedere amploarea participării diverșilor specialiști din lume, numărul apreciabil de celebrități ale domeniului.

Programul congresului a mai cuprins mese rotunde, ședințe și dezbateri despre *Drama radiofonică*, *Literatura și cinematograful*, *Rolul catalizator al avangardei în istoria literaturilor*, *Istoria comparată a literaturilor*, *Dicționarul de termeni literari* etc., ca și o seamă de vizite prin galerii de artă și biblioteci, spectacole de teatru, balet și film, recepții, întîlniri și întruniri ale diverselor asociații naționale și mai ales dialoguri personale sau de grup ale diferiților congresiști, împrejurări ce au condus la apropierea mai fermă dintre oameni, la cunoașterea preocupărilor acestora, la schimburi de informații, extrase, cărți și articole, la închegarea climatului de lucru deosebit de favorabil, la propunerea unor noi teme de abordat, metode de experimentat și verificat, la apropierea diferitelor generații de comparatiști, tinerii fiind reprezentați acum cu mult mai bine decît la congresele anterioare, ei impunîndu-se în general ca

promotori ai ideilor, metodelor şi concepţiilor mai noi, primite în mai toate cazurile cu înţelegere şi atenţie.

Sigur, congresul a fost extrem de aglomerat (spre a exemplifica sumar, *programul* tipărit însumează 48 de pagini, dintre care 33 cuprind titlurile comunicărilor, temele simpozioanelor, ale dezbaterilor şi şedinţelor, cu indicarea autorilor, participanţilor şi preşedinţilor), fapt ce a făcut ca aproape nimeni să nu poată avea o imagine completă asupra lui (abia editarea lucrărilor sale în volum va înlesni-o), întrucît în mai toate cele 7 zile ale sale au fost numeroase dezbateri şi mese rotunde paralele, numai şedinţele plenare prilejuind întîlnirea tuturor participanţilor şi confruntarea opiniilor lor în plen. În plus, faptul că lucrările lui s-au desfăşurat în două oraşe, Montréal (la Universitatea *McGill* şi la Universitatea francofonă *Montréal*) şi Ottawa (la Universitatea, recent instalată în impunătoare construcţii noi, *Carleton* şi în *Auditorium*-ul Bibliotecii Naţionale, care a organizat, cu acest prilej, şi o excelentă expoziţie de carte), a avut avantajul cunoaşterii a încă unui oraş canadian şi al unor noi contacte ştiinţifice, literare şi de altă natură, dar şi neajunsul disjungerii programului său, al comprimării, al neprogramării tuturor comunicărilor sau al superficializării unor dezbateri. În general, criza de timp a presat continuu asupra discuţiilor şi chiar asupra unor comunicări, mese rotunde şi asupra altor dezbateri.

Dincolo de aceste neajunsuri (unele inerente oricăror congrese), cea de a şaptea întrunire a *forum*-ului internaţional al comparatiştilor a contribuit la mai limpedea definire a statutului actual şi de perspectivă al acestei „discipline a universului", cum numea recent cineva literatura comparată.

Un fapt îmbucurător, subliniat de organizatori, de conducerea asociaţiei, ca şi de participanţi, a fost acela că, pentru prima dată aici, şi-au făcut apariţia reprezentanţi africani, asiatici şi sud-americani ai diverselor grupări comparatiste naţionale (unele cu perspectiva certă de a se lărgi şi constitui în asociaţii naţionale afiliabile la cea internaţională). De asemenea, europocentrismul care domina pînă acum începe a scădea în importanţă, planetaritatea disciplinei devenind tot mai pregnantă (chiar faptul că congresul a avut loc pe alt continent decît cel european este simptomatic în acest sens). Prezenţa comparatiştilor din ţările socialiste este iarăşi relevabilă, participarea lor la lucrări, în special a celor din Ungaria şi din România, fiind deosebit de susţinută atît numeric, cît şi din punct de vedere al *calităţii* şi *diversităţii* acesteia (destul de mulţi dintre cei cu care am stat de vorbă au subliniat vigoarea prezenţei româneşti la congres, între ei prenumărîndu-se personalităţi ca René Wellek, Werner Kraus, Henri Bataillon, Horst Frenz, actualul preşedinte al A.I.L.C., Istvan Sötei, fostul preşedinte, Jean Weisgerber, vicepreşedinte al ei, A. O. Aldridge, Rolland Mortier, Eva Kushner şi mulţi alţii). Dealtfel, faptul s-a evidenţiat cu putere şi în timpul alegerii pentru noua conducere a A.I.L.C., cînd Zoe Dumitrescu Buşulenga a fost aleasă în comitetul executiv cu un număr impresionant de voturi (alegerea s-a efectuat prin vot secret). Tot astfel, ideea unui simpozion de literatură comparată, organizat în România, în intervalul de pînă la viitorul congres (care va avea loc în 1976 la Budapesta), a fost îmbrăţişată cu deosebită căldură, ca şi alte propuneri făcute de membrii delegaţiei noastre. Un cuvînt se cuvine adăugat în legătură cu publicaţiile româneşti prezentate în cadrul unei expoziţii de carte organizată la Ottawa în incinta Universităţii de acolo. *Revista de istorie şi teorie literară*, nr. 3, cuprinzînd o parte din comunicările noastre, noua publicaţie periodică, *Cahiers roumains d'études littéraires*, bibliografia intitulată *Rapports de la littérature roumaine avec les littératures europeennes et nord-américaines*, *Dicţionarul de idei literare* al lui Adrian Marino etc., dispăreau imediat ce erau aşezate în vreun loc din expoziţie, stîrnind astfel o curiozitate şi un mare interes.

Tot ca un succes al congresului din Canada trebuie menţionat faptul că în cadrul lui s-a făcut mereu simţită dorinţa de apropiere, deschidere şi dialog, de depăşire a tot ce-i mai desparte în chip artificial pe oameni. Neîndoielnic este, apoi, demersul larg democratic al lucrărilor şi al orientării de ansamblu al asociaţiei (lucru vizibil şi în componenţa diverselor ei organisme), ca şi cerinţa de a se întreprinde totul pentru schimbul continuu de idei, specialişti, studenţi, profesori etc., împrejurare ce va adînci şi diversifica cele realizate pînă acum.

Astfel, prin cele enumerate aici şi prin multe altele, congresul a constituit un succes de ansamblu al acestei discipline, ca şi un nou prilej de afirmare viguroasă a şcolii comparatiste româneşti, intrată şi ea într-o simptomatică fază de consolidare şi înnoire.

George Muntean

PROFILUL REVISTEI DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ contribuie la valorificarea ştiinţifică a patrimoniului literar naţional, la dezvoltarea studiilor şi cercetărilor de istorie şi teorie literară, de literatură universală şi comparată, estetică şi folcloristică. Revista publică studii, articole dezbateri, comentarii şi documente, recenzii ale cărţilor şi periodicelor de specialitate, note bibliografice şi cronici ale vieţii ştiinţifice, menite să informeze asupra rezultatelor obţinute în aceste domenii, în ţară şi în străinătate, să încurajeze schimburile de idei, iniţiativele, ipotezele de lucru, punctele de vedere şi metodele noi de explorare şi interpretare a fenomenului literar.

★

Revista, fondată de G. Călinescu, apare fără întrerupere din anul 1952 (între anii 1952 şi 1964 cu titlul *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*), fiind singura cu acest profil în România. Este organ al INSTITUTULUI DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU" al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice, în care lucrează specialişti în literatura română, universală şi comparată, estetică, teorie literară, folcloristică etc. Redacţia revistei pregăteşte un sumar general şi un indice de nume al tuturor numerelor apărute (1952—1974), care va putea fi obţinut, prin comandă separată, de către cei dornici a intra în posesia lui, la sfîrşitul anului 1974.

★

Prin diversitatea preocupărilor ei, prin rubricile introduse — începînd cu anul 1974 —, revista se adresează istoricilor şi teoreticienilor literari, comparatiştilor, esteticienilor şi folcloriştilor, criticilor şi scriitorilor, cercetătorilor şi publiciştilor, prozatorilor şi studenţilor.

★

Semnate de specialişti consacraţi, de cadre didactice şi de cercetători români şi străini, lucrările publicate tind să deschidă noi perspective în investigarea şi înţelegerea complexă a domeniilor abordate, să promoveze punctul de vedere românesc în cercetarea literară contemporană.

★

Începînd cu nr. 1/1974, textele publicate vor fi însoţite permanent de rezumate în una sau în mai multe limbi de mare circulaţie (engleză, franceză, germană, italiană, rusă, spaniolă etc.) sau vor fi redactate integral în una din aceste limbi.

★

Colaboratorii sînt rugați să trimită textele dactilografiate conform uzanțelor curente, responsabilitatea asupra conținutului acestora revenindu-le integral. Pentru fiecare lucrare apărută autorii au dreptul la 50 de extrase, gratuit. Manuscrisele nepublicate nu se restituie. Corespondența, cărțile și periodicele destinate recenzării și schimbului se vor trimite pe adresa revistei.

★

Revista face schimburi cu publicații similare, cu edituri, buletine ale universităților, catedrelor și seminariilor, societăților, bibliotecilor, asociațiilor și instituțiilor științifice din toată lumea și cu alte tipărituri de profil asemănător.

★

Revista primește reclamă privitoare la tîrgurile naționale și internaționale de tipărituri și materiale poligrafice, în vederea popularizării unor cărți și publicații românești și străine, ca și în legătură cu diverse alte probleme privitoare la viața științifică și culturală a lumii.

★

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, vă puteți abona la ea prin punctul de desfacere al Editurii Academiei, București, str. Gutenberg, 3 bis, sectorul 6 (de unde publicația noastră poate fi procurată și direct sau prin poștă) sau prin oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Comenzile de abonamente din străinătate, — unde revista noastră are o intensă circulație, putînd fi comandată la oficiile specializate din 35 de țări — se primesc la Rompresfilatelia, căsuța poștală 2001 — telex 011631, București, Calea Griviței, 64—66, România. Ca și alte publicații culturale și științifice din lume, revista noastră primește abonamente de onoare. Revista poate fi cumpărată și de la următoarele librării din țară: Librăria Academiei, Calea Victoriei, 27, București; Librăria M. Sadoveanu, Bd. Magheru, nr. 6—8, București; Librăria M. Eminescu, Bd. Republicii, nr. 5, București; Librăria Dacia, Calea Victoriei, nr. 41, București; Librăria Universității, str. Universității, nr. 1, Cluj; Librăria M. Eminescu, str. Măcești lor, nr. 2, Timișoara; Librăria Junimea, Piața Unirii, Bloc A4, Iași; Librăria Ramuri, str. Popa Șapcă, nr. 2, Craiova; Librăria G. Coșbuc, str. Republicii, nr. 29, Brașov; Librăria Tomis, Bd. Tomis, nr. 69, Constanța.

★

INSTITUTUL DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU", în colaborare cu COMITETUL NAȚIONAL DE LITERATURĂ COMPARATĂ DIN ROMÂNIA, editează buletinul de literatură comparată S Y N T H E S I S. Scris de specialiști români și străini, S Y N T H E S I S publică studii, articole, dezbateri, eseuri, comentarii, recenzii ale cărților și periodicelor de specialitate, cronici ale mișcării comparatiste naționale și internaționale. S Y N T H E S I S apare în mai multe limbi de mare circulație și informează asupra mișcării comparatiste naționale și internaționale și militează pentru dezvoltarea și înțelegerea complexă, modernă, a acestei discipline. Pentru restul problemelor citiți textele privitoare la REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ.

★

Conducerea celor două publicații (director — prof. dr. Zoe Dumitrescu Bușulenga, redactor șef — George Muntean) este recunoscătoare tuturor celor care vor contribui la cunoașterea și răspîndirea acestora în sfera lor de activitate sau în mediile științifice și culturale pe care le-ar crede interesate.

„Revista de istorie și teorie literară" publică studii și articole privind istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii și folclorului literar. De asemenea recenzii asupra lucrărilor de știință literară și a publicațiilor de specialitate din țară și din străinătate.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date din text, tabele și grafice. Explicația figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au drept la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc. se va trimite pe adresa Comitetului de redacție, Bulevardul Republicii, nr. 73, București.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Din sumarul nr. 1/1974

Studii semnate de: *Zoe Dumitrescu Bușulenga*, *Robert Weimann* (R.D.G.), *Dušan Nedeljković* (R.S.F. Iugoslavia), *Jacinto Almeida do Coelho* (Portugalia), *Ovidiu Papadima*, *Nicolae Balotă*, *George Muntean*, *Roxana Sorescu* etc.

Note și documente comunicate de *Paul Cornea*, *Gh. Ceaușescu*, *Andrei Roman* ș.a., precum și rubricile: **literatura română în școală, confluențe, critică și bibliografie, actualitatea științifică, revista revistelor etc.**

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ
TOMUL 22, NR. 4, 1973

Lei 25